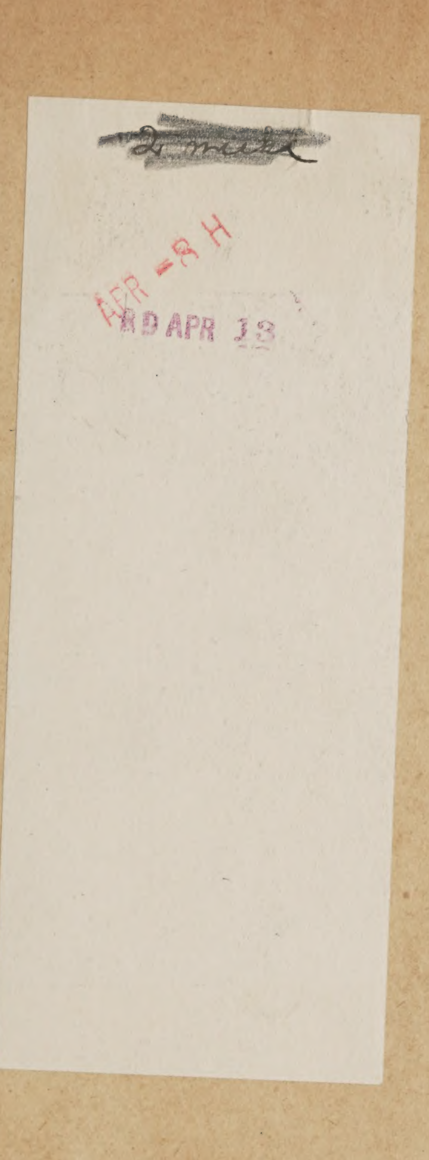

No. 4048.276
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878


APR -8 H
RD APR 13

Louis M. Vauzanges

L'Écriture

des

Musiciens célèbres

Essai de graphologie musicale

AVEC QUARANTE-HUIT REPRODUCTIONS D'AUTOGRAPHES

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

L'ÉCRITURE

DES

MUSICIENS CÉLÈBRES

L'ÉCRITURE

DES

MUSICIENS CÉLÈBRES

ESSAI DE GRAPHOLOGIE MUSICALE

PAR

LOUIS M. VAUZANGES

Avec quarante-huit reproductions d'autographes

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1913

AVANT-PROPOS

Quelques mots, tout d'abord, sur la graphologie, pour les personnes — nombreuses encore — qui n'ont sur cette science que des données fausses ou incomplètes.

La graphologie se classe parmi les sciences expérimentales. Elle a l'écriture pour champ d'observation.

Les formes, la direction, les mouvements, en un mot toutes les particularités d'une écriture, lui fournissent un ensemble de constatations d'où elle déduit l'étendue et la nature de l'intelligence, la valeur morale, les divers aspects du caractère, l'énergie et la force de volonté du « scripteur ».

Voilà, certes, des indications précieuses et dont l'utilité pratique n'échappe à per-

sonne. Aussi le nombre augmente-t-il chaque jour de ceux qui ont recours, dans les diverses circonstances de la vie, aux lumières des graphologues.

Faut-il ajouter que la graphologie n'a rien de commun avec les sciences dites « occultes » s'attachant à la découverte de l'avenir ? Son but est tout autre ; ses visées n'ont rien de chimérique.

Elle s'appuie sur ce fait d'observation courante que les gestes, que la mimique d'une personne sont révélateurs des sentiments, des passions, du caractère de cette personne.

Or l'écriture n'est autre chose que la résultante d'une série de petits gestes que l'on peut considérer comme la répétition, en miniature, des gestes habituels. Il y a identification complète entre ces deux choses, la mimique et l'écriture ; l'une et l'autre peuvent éclairer l'observateur sur la personnalité morale et intellectuelle du sujet. Mais l'écriture présente l'avantage immense de constituer une mimique con-

densée et fixée que l'on peut étudier tout à son aise, hors la présence de la personne dont elle émane et même plusieurs centaines d'années après sa mort. On conçoit tout le prix de cette particularité pour la critique historique et quel contrôle efficace elle lui permet d'exercer sur les appréciations des contemporains.

La théorie scientifique de la graphologie n'a été établie qu'à une date relativement récente — il y a une cinquantaine d'années environ. Mais on a signalé, au cours des siècles, un certain nombre de personnes particulièrement douées sous le double rapport de la faculté d'observation et de la pénétration psychologique et qui, au dire de leurs contemporains, se faisaient un jeu de percer le mystère de l'écriture.

Appliquaient-elles les règles d'une méthode bien déterminée ? La chose semble douteuse. Leur interprétation était, nous le pensons, purement intuitive, émanant d'une sorte d'instinct tout personnel. Le fait bien certain, c'est qu'il ne reste aucune

trace écrite de leur façon de procéder.

Si l'on excepte le curieux ouvrage de l'italien Baldo, imprimé en 1622 : *Du moyen de connaître les mœurs et les qualités d'un écrivain d'après ses lettres missives*, ce n'est guère qu'au commencement du XIXe siècle qu'on voit apparaître les premières publications formulant les principes d'une méthode raisonnée, celles de Lavater, du docteur Moreau, de la Sarthe (1806), d'Édouard Hocquart (1812), du docteur Descuret (1860), sur les interprétations d'écriture faites en sa présence par l'abbé Flandrin ; celle de J.-B. Delestre (1866) auquel on doit cette curieuse et expressive définition : « L'écriture est le jet matérialisé de la pensée. »

C'est en 1872 que virent enfin le jour les ouvrages de l'abbé Michon à qui la science nouvelle doit son nom de « graphologie ».

Disciple de l'abbé Flandrin, l'abbé Michon, par des recherches personnelles de plus de trente années, augmenta considérablement les notions qu'il avait reçues de son

maître et les coordonna en corps de doctrine. Dans son *Système de graphologie* et sa *Méthode pratique de graphologie*, il posa les bases d'une théorie réellement scientifique et dont quelques menues erreurs de détail ne sauraient infirmer la haute valeur.

Sans cette théorie nous en serions encore aux tâtonnements, aux tentatives isolées et stériles, en un mot aux perpétuels recommencements.

Après sa mort, en 1881, ses disciples ont continué son œuvre. Nous ne pouvons les citer tous. Mentionnons seulement, à cause de leur grande portée, les travaux de M. J. Crépieux-Jamin. Dans son ouvrage principal, *l'Écriture et le caractère*, il fit ressortir l'importance primordiale des *signes généraux* de l'écriture et leur subordonna de façon absolue les signes particuliers, écueil des débutants qui se laissaient hypnotiser par eux et les interprétaient trop exclusivement.

*
* *

L'ensemble de ces travaux constitue une base très solide pour les recherches graphologiques et l'on peut s'aventurer, avec prudence, dans le domaine des applications pratiques, en attendant le jour — qui ne saurait tarder bien longtemps — où la science aura atteint son complet développement.

Des chercheurs zélés, animés du feu sacré, s'appuyant sur les principes reconnus comme démontrés à l'heure actuelle — après une expérience d'un demi-siècle, — travaillent à combler les lacunes que l'on remarque encore dans certaines parties de la doctrine graphologique. Quelques-uns, M. Pierre Humbert en tête, ont présenté dernièrement un *Tableau des signes graphométriques* qui rend déjà des services importants en matière d'expertise en écritures et qui, lorsqu'il sera complètement au point, armera les graphologues d'un instrument

de précision et de contrôle infiniment précieux, destiné à réduire de plus en plus les chances d'erreur.

Jusqu'à ce jour les graphologues, sous la pression du public, ont porté plus particulièrement leur attention sur les variétés du caractère et sur la moralité. Ils ne négligeaient pas, bien entendu, l'étude des facultés intellectuelles, car elle éclaire trop bien les manifestations du caractère pour que l'on puisse la laisser de côté, même momentanément.

Les principes sur lesquels repose la graphologie ont, d'ailleurs, maintes fois fait leurs preuves en ce qui concerne l'appréciation de l'intelligence et nous pensons que, sur ce point, la graphologie peut prêter un concours des plus utiles à une autre science bien voisine d'elle, la psychologie.

La graphologie distingue, à coup sûr, un homme ordinaire d'un homme intelligent; un homme intelligent d'un homme de talent. Mais va-t-elle au delà? Va-t-elle jus-

qu'à rendre sensibles aux yeux les nuances plus ou moins subtiles qui différencient l'homme de talent de l'homme de génie ?

Elle n'en est pas encore là, du moins à notre humble avis ; et cela n'a rien de bien surprenant étant donnée la complexité d'un pareil problème.

C'est donc de ce côté qu'il y aurait un intérêt puissant à diriger les recherches. Nous ne nous dissimulons pas ce qu'elles ont d'incertain et de hasardeux. Aussi, dans l'organisation de ces études sera-t-il prudent de procéder par étapes. Pour pénétrer les causes génératrices du génie il faut commencer, semble-t-il, par bien préciser les conditions de la création intellectuelle ; la question de degré pourra être ensuite abordée plus facilement.

Ce terrain, il faut le dire, a déjà été exploré. Les psychologues l'ont fouillé et retourné en tous sens. Quelques-uns, armés simplement des procédés de l'analyse psychologique, nous paraissent avoir serré le problème de très près et entrevu quelques

lueurs de la vérité si ardemment poursuivie. Nous allons voir, au cours de ce travail, dans quelle mesure l'examen graphologique des écritures vérifie et confirme les théories récemment émises.

Mais il y a génie et génie. La guerre, la politique, les sciences, la grande industrie peuvent mettre en lumière des cerveaux de génie, tout aussi bien que les arts ou que la littérature. C'est donc toute une série de recherches qu'il conviendrait d'entreprendre, recherches spécialisées et restreintes à chacune des branches des connaissances humaines.

Nous voudrions apporter notre modeste contribution à ce travail d'ensemble, heureux si nos constatations peuvent servir d'amorce à des travaux plus approfondis et plus décisifs. Nous chercherons, dans cet ouvrage, en nous occupant plus spécialement des musiciens-compositeurs, à rassembler le plus possible de matériaux utiles pour l'étude de la création esthétique.

On nous demandera peut-être pourquoi

nous avons choisi le groupe des musiciens-compositeurs comme objet principal de notre étude. Il y a à cela diverses raisons. D'abord nous aimons passionnément la musique, et la psychologie du musicien prend pour nous, de ce chef, un attrait tout spécial. De plus, dans la grande famille des artistes créateurs, les musiciens peuvent être considérés comme particulièrement représentatifs, parce qu'ils sont les plus émotifs de tous les artistes et que l'émotion est à la base de tous les arts.

Mais, ainsi qu'on le verra par la suite, loin de nous borner à leur étude exclusive, nous avons eu soin, dans les deux premières parties de cet ouvrage, de les comparer sans cesse aux autres catégories d'artistes ; comparaisons précieuses et fertiles en enseignements de toute sorte.

En ce qui concerne les artistes et les littérateurs, comme notre but était simplement de dégager la moyenne de leurs particularités intellectuelles et morales, nous avons borné notre examen à un ou deux

autographes de chacun d'eux. Ce mode de procéder nous paraît parfaitement admissible, alors qu'il s'agit simplement d'établir des bases de comparaison.

Pour ce qui est des musiciens, nous avons poussé nos investigations beaucoup plus à fond, les suivant aux différentes époques de leur existence ; nous plaçant, pour les apprécier, au moment de leur meilleure production, à l'âge où ils jouissaient de la plénitude de leurs moyens intellectuels.

Voici le plan que nous avons suivi.

Dans chacune des trois familles d'artistes : musiciens-compositeurs ; peintres, sculpteurs et architectes ; poètes et romanciers, — que, pour la commodité de l'exposition nous appellerons simplement : *musiciens*, *artistes* et *littérateurs* — nous avons formé, par sélection, un groupe de cent individus comprenant d'abord les personnalités d'une gloire incontestée à l'heure actuelle, puis celles qui ont joui d'une grande réputation de leur vivant. Nous y avons ajouté une petite proportion d'artistes contemporains,

pris parmi les plus notoirement connus.

De ces derniers, nous n'aurons à citer, de temps à autre, que les musiciens. Nous espérons que ceux-ci ne nous sauront pas mauvais gré de les avoir compris dans notre étude et nous pardonneront cette sorte de vivisection morale en considération du but uniquement scientifique que nous poursuivons. Ils verront, d'ailleurs, qu'en ce qui les concerne, nous avons observé la plus grande discrétion sur tous les points qui touchent au caractère, nous abstenant soigneusement de citer leurs noms, lorsque nos constatations pouvaient donner lieu, légitimement ou non, à des interprétations désobligeantes.

Le seul fait de les avoir placés en aussi illustre compagnie constitue de notre part un témoignage d'estime et d'admiration qui, nous l'espérons, les disposera à l'indulgence.

En dehors des lettres nous avons étudié un assez grand nombre d'autographes musicaux, mais cet examen, dont nous espé-

rions pourtant quelque résultat, n'a rien ajouté, sauf rares exceptions, à notre impression première et n'a fait que confirmer les indications données par l'écriture des lettres-missives.

Nous donnons ci-dessous, par ordre chronologique, la liste des cent musiciens. On nous objectera, probablement, que certains noms bien connus d'artistes, aujourd'hui disparus, ne s'y rencontrent pas. De même on trouvera que tels musiciens contemporains, non cités, méritaient autant que d'autres de figurer dans notre liste. Nous sommes absolument de cet avis. Pour les uns comme pour les autres, nous avons dû, à notre grand regret, renoncer à les étudier à cause de la rareté de leurs autographes. Cette omission, on le voit, n'implique de notre part aucun jugement de comparaison ou de valeur et ne peut diminuer en rien les artistes éminents qui en ont été victimes.

LISTE DES CENT MUSICIENS

C. Monteverdi, J.-B. Lully, J.-P. Rameau, J.-S. Bach, G.-F. Hændel, C.-W. Gluck, P.-A. Monsigny, N. Piccinni, F.-J. Haydn, F.-J. Gossec, A. Sacchini, A. Grétry, D. Cimarosa, W. Mozart, L.-J. Cherubini, J.-F. Lesueur, H. Montan dit Berton, E.-N. Méhul, L. van Beethoven, F. Paër, A.-F. Boieldieu, I. Nicolo, J.-N. Hummel, G. Spontini, D.-F.-E. Auber, C.-M. von Weber, Carafa de Colobrano, F. Hérold, J. Rossini, J. Meyerbeer, G. Donizetti, F. Schubert, F. Halévy, V. Bellini, Adolphe Adam, Hector Berlioz, H. Monpou, Henri Reber, A.-L. Clapisson, Albert Grisar, F.-F. Chopin, F. Mendelssohn, Félicien David, Robert Schumann, F. Liszt, Ambroise Thomas, F. de Flotow, J. Verdi, Richard Wagner, Aimé Maillart, Charles Gounod, J. Offenbach, E. Membrée, César Franck, Victor Massé, E. Reyer, A. Gevaert, Ferdinand Poise, A. Rubinstein, Édouard Lalo, Charles Lecocq, Johannès Brahms, Camille Saint-Saëns, Léo Delibes, Théodore Dubois, Ernest Guiraud, Georges Bizet, Victorin Joncières, L.-A. Bourgault-Ducoudray, Ch. Lenepveu, P. Tschaikowsky, A. Boito, Emmanuel Chabrier, Henri Maréchal, J. Massenet, Edward Grieg, Émile Pessard, E. Paladilhe, Rimsky-Korsakow, Gabriel Fauré, Charles Widor, Arthur Coquard, Gaston Salvayre, Robert Planquette, Benjamin Godard, Augusta Holmès, Francis Thomé, Vincent d'Indy, Cécile Chaminade, André Messager, Alfred Bruneau, Giacomo Puccini, Gustave Charpentier. Claude Debussy, Louis Ganne, Xavier Leroux,

Gabriel Pierné, Guy Ropartz, Alexandre Glazounow, Umberto Giordano.

Il nous reste à remercier ceux dont l'aimable obligeance a grandement facilité notre tâche : MM. J. Depoin, Président de la Société de Graphologie, Julien Tiersot, Bibliothécaire du Conservatoire, Gustave Lyon, de la Maison Pleyel, Wolf, Lyon et Cie, Noël Charavay, expert en autographes.

Qu'ils trouvent ici l'expression de notre profonde gratitude.

Nous y joignons un souvenir ému à la mémoire de Charles Malherbe, le regretté bibliothécaire de l'Opéra, dont l'érudition nous fut si souvent utile.

Paris, mai 1913.

L'ÉCRITURE

DES

MUSICIENS CÉLÈBRES

PREMIÈRE PARTIE

ÉTUDE ANALYTIQUE DES ÉCRITURES

I

DES DIFFÉRENTS ASPECTS DE L'ÉCRITURE

L'écriture peut être envisagée sous différents aspects principaux, sous ceux de l'intensité, de la forme, de la dimension, de la direction, de la continuité et, enfin, de l'ordonnance. M. J. Crépieux-Jamin donne à ces aspects principaux le nom de *genres*. Les différentes modalités de chacun de ces genres constituent les *signes généraux.*

Ces signes servent à caractériser toutes les espèces d'écritures. Nous en avons éliminé

quelques-uns, notamment l'écriture *grossière*, *inhibée*, *fruste*, *floue*, *calligraphique*, etc., dont nous n'avons pas rencontré d'exemples dans les autographes examinés par nous, ce qui s'explique aisément puisque les créateurs esthétiques, objet de nos études, forment une véritable élite intellectuelle.

Pour la commodité de notre travail, nous avons classé les signes généraux de la façon suivante :

INTENSITÉ

Écriture arrondie — anguleuse — dynamogéniée — en relief — légère — nette — pâteuse — lâchée — mouvementée — lente — rapide — filiforme.

FORME

Écriture artificielle — bizarre — gracieuse — harmonieuse — naturelle — simplifiée — ornée — typographique — surélevée — changeante.

DIMENSION

Écriture espacée — serrée — grande — petite — sobre.

DIRECTION

Écriture crénelée — jointoyée — montante — descendante — dextrogyre — sinistrogyre

— *inclinée* — *verticale* — *renversée* — *rigide* — *serpentine.*

CONTINUITÉ

Écriture égale — *inégale* — *juxtaposée* — *liée* — *discordante.*

ORDONNANCE

Écriture claire — *confuse* — *ordonnée* — *désordonnée.*

Nous reprendrons tout à l'heure chacun de ces signes généraux, l'un après l'autre, et donnerons toutes définitions et explications nécessaires.

En dehors des signes généraux, nous avons noté au passage certains signes particuliers, révélateurs de l'idéalisme et du mysticisme et nous avons évalué la dose de volonté et de ténacité que renfermait chaque autographe.

II

ÉCRITURE ARRONDIE
ÉCRITURE ANGULEUSE

Dans l'*écriture arrondie* la courbe domine, principalement à la base des lettres. Les

courbes que l'on rencontre dans l'écriture normale y sont accentuées ; souvent même des courbes remplacent certains angles normaux. L'*m* et l'*n* minuscules, par exemple, prennent la forme d'un *u* minuscule — signification : douceur, bienveillance. Lorsque l'écriture est *trop arrondie*, la douceur devient de la mollesse, du laisser-aller.

Dans l'*écriture anguleuse*, c'est l'angle qui domine, se substituant même aux courbes que l'on rencontre dans l'écriture normale, notamment à la base des lettres.

Si l'écriture anguleuse est révélatrice d'énergie, de fermeté, parfois même de dureté, l'écriture arrondie dénote chez son auteur, en même temps que de la douceur de caractère, une dose d'imagination assez élevée, un heureux équilibre des facultés intellectuelles. Jointe à des traits gracieux, élégants, elle indique le sens de la forme, un penchant marqué pour les beaux-arts.

La courbe gracieuse a donc un caractère nettement artistique, et nous verrons, tout à l'heure, qu'elle tient une place considérable dans l'écriture des créateurs esthétiques, aussi bien chez les musiciens que chez les

artistes ou les littérateurs. Le résultat de nos recherches confirme donc pleinement sur ce point les conclusions formulées jusqu'à ce jour dans les traités de graphologie.

Afin de serrer la question de plus près et de noter les nuances les plus délicates nous avons adopté des sous-divisions pour les signes généraux. Voici celles de l'écriture arrondie :

1° Écriture franchement arrondie ;

2° Écriture arrondie avec quelques angles (ce qui signifie avec quelques rares angles que l'on ne trouverait pas dans l'écriture normale).

3° Écriture plus arrondie qu'anguleuse (c'est-à-dire comportant moins d'angles que de courbes) ;

4° Écriture mi-arrondie mi-anguleuse ;

5° Écriture plus anguleuse qu'arrondie ;

6° Écriture anguleuse avec quelques courbes.

7° Écriture purement anguleuse.

Or, voici comment se sont classés nos musiciens :

Dix-huit ont l'écriture *franchement arrondie ;*

Dix-huit, l'écriture *arrondie avec quelques angles ;*

Trente-sept, l'écriture *plus arrondie qu'anguleuse ;*

Vingt-cinq, l'écriture *mi-arrondie mi-anguleuse ;*

Deux, l'écriture *plus anguleuse qu'arrondie ;*

Et aucun l'écriture *anguleuse avec quelques courbes* ni l'écriture *purement anguleuse.*

Soixante-treize musiciens ont donc l'écriture *plus arrondie qu'anguleuse.* Chez les autres la courbe joue encore un rôle très important.

La proportion est la même pour les littérateurs. Mais elle est sensiblement plus forte pour les artistes. C'est également chez ces derniers que l'on rencontre la proportion la plus grande des écritures réunies, *arrondie* et *arrondie avec quelques angles.* De nos trois groupes ce sont bien les artistes qui ont le sens de la forme le plus marqué et cela s'explique de soi-même ; nous entrerons dans plus de détails, à ce sujet, dans la deuxième partie.

Parmi les musiciens dont l'écriture est

franchement arrondie ou arrondie avec quelques angles, nous trouvons les noms de Monteverdi, Monsigny, Cimarosa, Beethoven, Auber, Weber, Carafa, Rossini, Schubert, Reber, Verdi, Saint-Saëns, Benjamin Godard, Vincent d'Indy, Guy Ropartz, etc.

Parmi ceux dont l'écriture est *plus arrondie qu'anguleuse*, on remarque : J.-S. Bach, Gluck, Sacchini, Mozart, Cherubini, Méhul, Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Mendelssohn, Chopin, Félicien David, Liszt, Ambroise Thomas, Flotow, Wagner, Gounod, Offenbach, Victor Massé, Léo Delibes, Théodore Dubois, Lenepveu, Chabrier, Massenet, Grieg, Paladilhe, Widor, Salvayre, Francis Thomé, Puccini, Debussy, Pierné, Glazounow, etc.

L'écriture *mi-arrondie mi-anguleuse* nous fournit :

Lully, Rameau, Hændel, Grétry, Boieldieu, Spontini, Hérold, Adolphe Adam, Berlioz, Schumann, Aimé Maillart, César Franck, Reyer, Lalo, Brahms, Bourgault-Ducoudray, Tschaikowsky, Rimsky-Korsakow, Cécile Chaminade, etc.

Augusta Holmès et Rubinstein représentent seuls l'écriture plus anguleuse qu'arrondie.

Quelques musiciens ont ce qu'on appelle l'écriture *en arcades* (signification : recherche de l'effet, tendance à s'imposer, d'après M. J. Depoin). Cette particularité se rencontre chez Sacchini, chez Spontini et aussi chez quelques contemporains. Rare chez les artistes on la remarque plus souvent chez les littérateurs (plus particulièrement chez les poètes).

L'examen que nous avons fait d'un certain nombre d'autographes du même musicien nous a conduit à une observation assez curieuse, c'est que l'écriture de certains musiciens devenait plus anguleuse à mesure que le scripteur avançait en âge. Cette transformation paraît se produire, en général, pendant la seconde partie de l'existence ; mais chez ceux qui sont morts relativement jeunes, comme Hérold, Donizetti, Mendelssohn, etc., on la voit apparaître plus tôt. Nous avons pu la constater dans les autographes de Boieldieu, Rossini, Liszt, Ambroise Thomas, Verdi, Membrée et Massenet.

Cette loi, si loi il y a — il faudrait pour l'établir des confirmations autrement nombreuses que celles que nous apportons ici — comporte, comme toute règle, ses exceptions.

Citons notamment M. Camille Saint-Saëns. L'écriture de l'illustre musicien, dans ses autographes les plus récents (nous en possédons un de 1907), n'a rien perdu des gracieuses circonvolutions qui la caractérisent. La courbe y domine plus que jamais.

III

ÉCRITURE DYNAMOGÉNIÉE
ÉCRITURE EN RELIEF. — ÉCRITURE LÉGÈRE

L'écriture dynamogéniée est produite par une augmentation d'activité, une accélération générale du mouvement graphique. Elle est naturellement assez rapide, *dextrogyre* et plus ou moins *montante* (voir chapitres XI et XII l'explication de ces signes généraux).

Elle signifie énergie, activité, excitation, imagination. On la trouve à un degré plus ou moins marqué dans un certain nombre d'écritures de musiciens. Les plus caractérisées nous ont paru être celles de Berton, Weber, Halévy, Hector Berlioz, Reyer, Mme Cécile Chaminade et M. Giordano. Elles dénotent l'intelligence vive, la grande activité de l'es-

prit et une certaine tendance à l'enthousiasme.

L'écriture dynamogéniée est beaucoup plus rare chez les artistes et chez les littérateurs. Il semble que dans le cerveau de ces derniers l'idéation se fasse avec plus de calme, moins de fougue que chez les musiciens.

Nous verrons plus tard la confirmation de cette remarque par d'autres signes.

*
* *

Dans l'écriture *en relief* les pleins sont suffisamment appuyés et bien distincts des déliés. Dans l'écriture *légère* il n'y a que peu de différence d'intensité entre les pleins et les déliés.

L'écriture en relief indique la force dans le tempérament, l'énergie physique, la netteté de l'esprit. Elle décèle aussi, lorsqu'elle est exagérée, la matérialité, la sensualité et, dans certains cas, la brutalité.

L'écriture légère signifie délicatesse. Suivant les autres signes auxquels elle est associée, elle peut vouloir dire faiblesse ou sensibilité délicate.

Voici comment les musiciens se répartissent entre ces deux modes d'écriture :

Douze ont l'écriture *très en relief ;*

Quarante-quatre l'écriture *en relief ;*

Vingt-trois l'écriture *assez en relief ;*

Vingt l'écriture *modérément en relief ;*

Un seulement l'écriture *légère.*

En admettant que l'écriture *en relief* et l'écriture *assez en relief* représentent la dose de tempérament et d'énergie nécessaire au créateur intellectuel, un état favorable d'équilibre moral et physique, un état dans lequel l'esprit s'appuie sur la matière sans se laisser dominer par elle, on peut constater que les musiciens sont particulièrement favorisés sous ce dernier rapport, l'écriture *très en relief* étant représentée beaucoup plus largement chez les artistes et les littérateurs. On pourrait donc dire, d'une façon générale, que le musicien est le moins matériel de tous les créateurs esthétiques.

Parmi les douze cas d'écriture *très en relief* relevés plus haut nous ne trouvons aucun de ceux que l'on est convenu d'appeler les grands musiciens.

Dans les écriture *en relief*, nous avons : Lully, Rameau, Bach, Gluck, Haydn, Grétry, Cimarosa, Mozart, Chérubini, Méhul, Nicolo,

Spontini, Auber, Weber, Carafa, Rossini, Meyerbeer, Halévy, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Ambroise Thomas, Verdi, Aimé Maillart, Reyer, Lalo, Brahms, Bizet, Massenet, Rimsky-Korsakow, Coquard, Augusta Holmès, Puccini, Debussy, Ganne, Pierné, Glazounow, etc.

Parmi les écritures *assez en relief* : Hændel, Monsigny, Beethoven, Boieldieu, Hérold, Donizetti, Félicien David, Liszt, Wagner, Offenbach, Ch. Lecocq, C. Saint-Saëns, Guiraud, Lenepveu, Tschaikowsky, Paladilhe, Benjamin Godard, Thomé, Messager, Ropartz, etc.

L'écriture *modérément en relief* se rapproche de l'écriture *légère*. Elle implique de la délicatesse dans l'inspiration, sans exclure pour cela une énergie suffisante, surtout si elle se combine avec quelques angles. On peut citer, parmi les musiciens chez lesquels nous l'avons constatée : Schubert, Bellini, Reber, Chopin, Membrée, Flotow, Gounod, César Franck, Victor Massé, Delibes, Th. Dubois, Chabrier, Maréchal, Grieg, Émile Pessard, G. Fauré, Vincent d'Indy, etc.

IV

ÉCRITURE NETTE. — ÉCRITURE PATEUSE ÉCRITURE LACHÉE

L'écriture *nette*, ainsi que son nom l'indique, est formée de traits nets, distincts, sans bavochures. Elle signifie netteté de la pensée, précision et aussi fermeté.

L'écriture *pâteuse* est appuyée, lourde, grasse. On lui attribue généralement la signification de sensualisme, gourmandise, lourdeur d'esprit. Nous pensons qu'il y a des cas où elle a un sens plutôt pathologique. L'écriture de Schumann devenant pâteuse dans les dernières années de sa vie en est un exemple.

L'écriture *lâchée*, qui se définit d'elle-même, est synonyme de paresse et de désordre.

Pour la netteté de l'écriture les musiciens se classent de la façon suivante :

Écriture *très nette :* néant ;

— *nette :* soixante-dix-sept ;

— *assez nette :* vingt-trois.

La proportion, dans son ensemble, est à peu près la même chez les littérateurs qui présen-

tent toutefois un certain nombre d'écritures *très nettes*.

Cette différence dans l'évaluation de la netteté n'a qu'une portée assez faible et pourrait s'expliquer chez les littérateurs par le souci, tout naturel chez eux, d'écrire très lisiblement en vue de l'impression. D'ailleurs, c'est la qualification *nette* qui, en l'occurrence, a la plus grande valeur et les musiciens qui ont l'écriture plus rapide, nous le verrons plus loin, que les autres créateurs esthétiques, n'en ont que plus de mérite à conserver autant de netteté.

Chez les artistes, la proportion de la netteté est un peu plus faible que dans les deux autres groupes.

Presque tous les grands musiciens ont l'écriture nette.

Parmi les musiciens on ne rencontre pas d'écriture pâteuse proprement dite. Nous avons pu constater seulement chez huit ou neuf d'entre eux des traits pâteux qui, pour quelques-uns, pourraient être attribués à une mauvaise plume, ces petits accidents ne s'observant pas dans tous leurs autographes.

La proportion d'écritures pâteuses est d'ail-

leurs de plus du double chez les littérateurs et chez les artistes.

Quant à l'écriture *lâchée* nous n'en avons remarqué que deux exemples chez les musiciens. Elle est aussi rare dans les autographes des artistes et des littérateurs. Nous ne parlons, bien entendu, que de ceux qui font partie de nos groupes d'étude et qui sont tous hommes de talent, de grand talent ou de génie.

V

ÉCRITURE MOUVEMENTÉE

Nous touchons ici à un des points les plus intéressants de notre travail, car écriture *mouvementée* veut dire imagination et aussi impressionnabilité.

Cette écriture est caractérisée par les grands mouvements de la plume, soit dans les majuscules soit dans les minuscules, dans le corps des mots, dans les finales ou dans la signature.

Elle signifie donc *imagination*. Mais il y a lieu de faire ici une remarque dont la portée

est générale. Pour savoir si l'on se trouve en présence de la bonne qualité, imagination réglée, équilibrée, ou de la mauvaise, imagination exaltée, excessive, il faut étudier le graphisme dans son ensemble et voir dans quelle proportion l'imagination se combine avec les qualités de mesure, de jugement et de bon goût qui seules peuvent la rendre productive, au point de vue esthétique.

Ce sont les musiciens et les artistes qui présentent, en plus grand nombre, les types d'écriture mouvementée.

Voici comment les musiciens se répartissent :

Dix ont l'écriture *très mouvementée ;* parmi eux on remarque Monteverdi, Beethoven, Reber, Schumann, Brahms, Delibes, Benjamin Godard, Xavier Leroux, etc.

Cinquante-deux ont l'écriture *mouvementée :* Lully, Monsigny, Haydn, Sacchini, Grétry, Boieldieu, Hummel, Spontini, Weber, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Schubert, Halévy, Monpou, Mendelssohn, Félicien David, Liszt, Ambroise Thomas, Verdi, Aimé Maillart, Gounod, Offenbach, César Franck, V. Massé, Gevaert, Poise, Lalo, Camille Saint-Saëns,

Bourgault-Ducoudray, Tschaikowsky, Chabrier, Maréchal, Massenet, Grieg, Paladilhe, Rimsky Korsakow, G. Fauré, Widor, Salvayre, Planquette, Augusta Holmès, Cécile Chaminade, Puccini, G. Charpentier, Glazounow, Giordano, etc.

Vingt ont l'écriture *assez mouvementée :* Bach, Hændel, Gluck, Mozart, Méhul, Auber, Carafa, Hérold, Berlioz, Chopin, Wagner, Membrée, Reyer, Rubinstein, Th. Dubois, Bizet, Lenepveu, Francis Thomé, Alfred Bruneau.

Et enfin dix-huit l'écriture *modérément mouvementée :* Rameau, Piccinni, Chérubini, Lesueur, Bellini, Grisar, Flotow, Charles Lecocq, E. Guiraud, Joncières, Boito, E. Pessard, Arthur Coquard, Vincent d'Indy, A. Messager, G. Pierné, Claude Debussy, Guy Ropartz.

Chez les artistes, la proportion est sensiblement la même.

Les littérateurs ont l'écriture moins mouvementée que les deux autres groupes. Ce genre d'écriture s'interprétant non seulement dans le sens d'imagination mais aussi dans celui d'impressionnabilité et aussi d'exal-

tation, on pourrait peut-être en conclure que, chez les littérateurs, la création cérébrale s'accompagne de moins de fièvre, se poursuit dans un calme relatif — calme nécessité par la recherche constante de l'expression.

VI

ÉCRITURE LENTE — ÉCRITURE RAPIDE ÉCRITURE FILIFORME

Les deux premiers modes n'ont pas besoin de définition.

Quant à l'expression « écriture filiforme », elle s'applique aux mots dont la première partie seule est bien formée et lisible, tandis que la fin, de moins en moins formée, se termine par un simple trait allongé, droit ou sinueux.

Dans une écriture lente, ce genre de tracé pourrait s'interpréter : insaisissabilité, impénétrabilité, ruse, méfiance — en supposant, bien entendu, que cette interprétation fût confirmée par les autres caractéristiques de l'écriture, car on ne doit jamais s'en rapporter à un

seul signe, même général. Cette règle est absolue en graphologie.

Mais comme les mots filiformes se rencontrent généralement dans l'écriture rapide, ils doivent bénéficier de l'interprétation que l'on donne à ce genre d'écriture : activité de l'esprit, rapidité de la pensée.

Nous avons rencontré quelques types, assez atténués d'ailleurs, de cette forme d'écriture dans les autographes de musiciens qui tous ont l'écriture rapide : Weber, César Franck, Camille Saint-Saëns, Georges Bizet. Or nous n'en avons constaté qu'un seul exemple chez les artistes et pas un seul chez les littérateurs.

C'est également chez les musiciens que nous trouvons la plus grande proportion d'écritures *rapides* et *assez rapides* : trente-cinq.

L'écriture *rapide* proprement dite s'observe, en dehors des quatre exemples cités plus haut, dans les autographes de Verdi, Ch. Widor, et Cécile Chaminade.

Parmi les écritures *assez rapides* on peut citer les suivantes : Monsigny, Nicolo, Auber, Carafa Halévy, Bellini, Berlioz, Ambroise Thomas, Wagner, Gounod, Reyer, Léo De-

libes, Boito, Paladilhe, Gabriel Fauré, Planquette, Vincent d'Indy, A. Messager, Puccini, G. Pierné, Giordano.

Il est curieux de constater, en passant, que l'écriture rapide se rencontre surtout dans les autographes de musiciens modernes et, principalement, dans ceux des musiciens contemporains. Les conditions du travail intellectuel, pour les créateurs esthétiques, se sont donc modifiées graduellement au cours des âges, et, cela, plus particulièrement pour les musiciens.

On ne peut mettre cette transformation sur le compte de la culture générale, qui serait plus grande chez les musiciens contemporains ; car des hommes comme Rameau, comme Gluck, dont l'écriture est relativement lente, pouvaient être considérés comme des hommes de haute culture, et ne le cèdent en rien, sous ce rapport, aux plus cultivés des musiciens modernes.

On en est réduit, pour expliquer cette tendance nouvelle, à se rejeter sur la nervosité croissante de la vie moderne ; sur l'existence trépidante que nous font les nouveaux moyens de locomotion et d'information rapide : che-

min de fer et télégraphe, *métro* et *petit-bleu*.

L'écriture *lente*, à proprement parler, décèle une certaine lourdeur d'esprit, tout au moins quelque lenteur dans l'idéation, même lorsqu'elle est associée aux signes de la clarté, de la culture et du bon goût. Aussi ne pouvait-elle exister dans les trois catégories de créateurs que nous étudions et qui constituent, nous l'avons dit, une véritable élite intellectuelle.

Nous avons seulement rencontré dans chaque groupe huit à dix spécimens d'écriture relativement lente. Parmi les musiciens, en dehors des deux cités plus haut, on peut signaler Cherubini, Spontini, et Tschaikowsky. On voit que ce dernier, en dépit de sa bizarrerie et de sa fantaisie apparentes, était un esprit réfléchi, savait maîtriser son imagination et ne livrait rien au hasard.

VII

ÉCRITURE GRACIEUSE
ÉCRITURE HARMONIEUSE
ÉCRITURE NATURELLE

La grâce dans l'écriture ! Voilà assurément le trait de ressemblance le plus caractéris-

tique entre nos trois catégories de créateurs. C'est là le point commun où ils se rejoignent. C'est là le fait probant qui démontre que tous, musiciens-compositeurs, peintres et sculpteurs, romanciers et poètes, font partie au même titre de la grande famille des artistes, ont au même degré le sentiment de la forme, de l'harmonie et de la beauté.

Qu'est-ce que l'écriture gracieuse? C'est celle qui, dans son ensemble comme dans ses détails, par l'élégance des traits, par leurs heureuses proportions, par le bon goût de leur disposition, offre au regard un aspect agréable et sympathique. L'écriture *très gracieuse* produit l'effet d'un charmant dessin et vous séduit au premier coup d'œil.

Nous avons rencontré l'écriture très gracieuse, gracieuse ou assez gracieuse dans les trois catégories de créateurs et dans les mêmes proportions à peu de chose près.

Cinq musiciens ont l'écriture *très gracieuse :* Donizetti, Mendelssohn, Théodore Dubois, Chabrier, Guy Ropartz.

Quarante-quatre ont l'écriture *gracieuse,* notamment : Monteverdi, Rameau, Hændel, Gluck, Haydn, Cimarosa, Mozart, Cherubini,

Méhul, Spontini, Auber, Weber, Hérold, Rossini, Schubert, Monpou, Reber, Chopin, Wagner, Aimé Maillart, Gounod, Membrée, Victor Massé, Poise, Ch. Lecocq, Delibes, Massenet, Pessard, Planquette, Augusta Holmès, Francis Thomé, Vincent d'Indy, A. Messager, Claude Debussy, Louis Ganne, Xavier Leroux, G. Pierné, Glazounow, Giordano, etc.

Quarante-trois ont l'écriture *assez gracieuse*, parmi lesquels : Lully, Bach, Monsigny, Piccinni, Grétry, Beethoven, Boieldieu, Nicolo, Meyerbeer, Halévy, Bellini, Berlioz, Félicien David, Schumann, Liszt, Ambroise Thomas, Flotow, Verdi, Offenbach, César Frank, Gevaert, Reyer, Lalo, Brahms, C. Saint-Saëns, Guiraud, Bizet, Bourgault-Ducoudray, Lenepveu, Maréchal, Grieg, Paladilhe, Rimsky-Korsakow, G. Fauré, Widor, A. Coquard, Cécile Chaminade, Alfred Bruneau, Puccini, etc.

Huit, entre autres Rubinstein et Tschaikowsky, ont dans l'écriture quelques formes élégantes.

L'écriture *grossière* n'est pas représentée chez les musiciens ni chez les littérateurs ; on en trouve seulement quelques rares exemples chez les artistes.

*
* *

L'écriture *harmonieuse* est celle qui se distingue par ses heureuses proportions, ses qualités d'équilibre et d'harmonie, dont l'ensemble constitue un spectacle reposant pour les yeux. Elle signifie bon sens, équilibre dans les idées. Elle est beaucoup plus fréquente chez les musiciens que dans les autres groupes.

*
* *

L'écriture *naturelle* est tracée avec spontanéité, sans ralentissement, sans calcul, sans arrière-pensée.

Ici encore les musiciens l'emportent de beaucoup sur les autres groupes. C'est là une constatation tout à leur honneur.

VIII

ÉCRITURE SIMPLIFIÉE
ÉCRITURE TYPOGRAPHIQUE
SIGNES MUSICAUX

L'écriture *simplifiée*, celle qui, en vue de gagner du temps, emploie moins de traits

que n'en comportent les modèles d'écriture normale, est un indice certain d'activité, de culture d'esprit et même d'une certaine originalité. Ceux qui possèdent cette écriture s'élèvent, sans doute possible, au-dessus de la moyenne vulgaire.

Les littérateurs, chez lesquels les pensées se traduisent instantanément sous forme scripturale, en présentent des exemples assez nombreux. Le fait est plus rare chez les artistes et désigne principalement ceux dont l'esprit est à la fois très cultivé et très actif.

Sous le rapport de la culture d'esprit et de l'activité intellectuelle les musiciens se placent, à peu de chose près, au même niveau que les littérateurs. Nous avons relevé parmi eux douze écritures *simplifiées :* Haydn, Gounod, Massé, Reyer, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, Chabrier, Massenet, E. Pessard, Augusta Holmès, Vincent d'Indy, G. Pierné.

Vingt-deux ont l'écriture *assez simplifiée :* Piccinni, Paër, Auber, Hérold, Halévy, Berlioz, Chopin, Félicien David, Verdi, Offenbach, César Franck, Joncières, etc.

Quinze présentent dans leur écriture quelques simplifications : Monteverdi, Hændel,

Gluck, Cherubini, Meyerbeer, Donizetti, Brahms, Grieg, Rimsky-Korsakow, etc.

Soit en tout quarante-neuf écritures comportant des simplifications.

On a pu remarquer, chez les musiciens, la grande proportion d'artistes modernes dans les écritures simplifiées.

*
* *

Pour l'écriture comportant des formes typographiques les littérateurs l'emportent de beaucoup sur les deux autres groupes.

Parmi les Musiciens on peut citer, comme ayant dans leur écriture des formes typographiques : Hændel, Gluck, Adolphe Adam, Albert Grisar, Gounod, Gevaert, Ch. Lecocq, Saint-Saëns, Delibes, Th. Dubois, Bizet, Bourgault-Ducoudray, Chabrier, Planquette, Benjamin Godard, Francis Thomé, André Messager, Alfred Bruneau, Puccini, Guy Ropartz, Giordano.

L'écriture *typographique*, indice certain de culture d'esprit, révèle également le sens de la forme, un goût délicat et une certaine originalité. A ce point de vue, on doit joindre aux

signes typographiques les majuscules simplifiées de forme élégante qui sont fréquentes dans l'écriture des musiciens.

On peut leur rattacher également les signes de notation musicale que l'on rencontre dans l'écriture de quelques-uns d'entre eux.

On admettait jusqu'à présent que ces signes se présentaient assez souvent dans les lettres de musiciens. Nos recherches ne paraissent pas confirmer cette manière de voir. Sept musiciens seulement, parmi ceux que nous avons étudiés, présentent cette particularité : Hændel, *s* final en forme de soupir; Gluck, *C* en forme de signe de la mesure à quatre temps, *s* final en forme de soupir; Félicien David, dièse dans le paraphe; Delibes, *d* et *D* en forme de bémol ; Grieg, *p* en forme de bémol ; Emile Pessard, *p* en forme de bémol ; Mme Cécile Chaminade, *f* en forme de signe de *forte*.

Il faut noter que l'*s* en forme de soupir se rencontre parfois dans l'écriture de personnalités allemandes non musiciennes.

IX

ÉCRITURE ESPACÉE. — ÉCRITURE GRANDE ÉCRITURE PETITE

L'air qui circule entre les lignes, entre les mots, entre les lettres, constitue un excellent indice de clarté dans l'intelligence. On ne s'étonnera donc pas que ce signe existe dans presque toutes les écritures de nos trois groupes.

Pour pénétrer plus à fond dans l'analyse nous avions divisé le signe en trois nuances : écriture *très espacée*, *espacée*, *assez espacée*. Les artistes d'abord, les littérateurs ensuite venaient en première ligne pour la nuance *très espacée*. Cela signifierait peut-être qu'en dehors d'une grande clarté dans les idées ils ont le goût de la vie large et confortable.

En réalité, les deux nuances *très espacée* et *espacée* peuvent être confondues en une seule, si l'on envisage uniquement les dons de l'esprit. Les proportions sont alors à peu de chose près les mêmes pour les trois groupes, environ quatre-vingt-dix pour cent.

Ceux qui restent en dehors de ces chiffres ont tous l'écriture *assez espacée*, infériorité toute relative, il faut insister là-dessus, puisqu'on peut faire cette constatation dans les autographes d'hommes comme Lully, Monsigny, Grétry, Sacchini, Mozart et Weber.

* * *

L'écriture *grande*, lorsqu'elle est suffisamment active, signifie : sentiment élevé de la personnalité, grandes aspirations. L'écriture *petite* — chez les gens supérieurs et cultivés — veut dire finesse, soin du détail. Chez les inférieurs elle s'interpréterait par mesquinerie.

L'écriture *grande* ou *assez grande* est un peu plus fréquente chez les littérateurs et chez les artistes que chez les musiciens qui en présentent vingt et un cas.

Par contre on trouve plus d'écritures *petites* ou *assez petites* chez les littérateurs et les artistes que chez les musiciens (vingt-quatre seulement). Ces derniers présentent donc la plus forte proportion d'écritures de grandeur *moyenne*.

Dans les écritures *grandes* ou *assez grandes* on trouve Monteverdi, Lully, Hændel, Gluck, Sacchini, Grétry, Membrée, Lalo, Delibes, Joncières, Tschaikowsky, Massenet, Rimsky-Korsakow, Benjamin Godard, Gustave Charpentier, Giordano, etc.

Dans les écritures *petites* ou *assez petites* on rencontre Monsigny, Mozart, Cherubini, Boieldieu, Auber, Weber, Halévy, Bellini, Adolphe Adam, Chopin, Mendelssohn, Flotow, Offenbach, Victor Massé, Th. Dubois, Émile Pessard, Paladilhe, G. Fauré, Vincent d'Indy, Claude Debussy, Xavier Leroux, Guy Ropartz, etc.

X

ÉCRITURE CRÉNELÉE
ÉCRITURE JOINTOYÉE

Ici, nous laissons un instant de côté l'étude des qualités intellectuelles pour faire une petite excursion dans le domaine moral.

Écriture *crénelée* veut dire ouverture d'âme. Elle se manifeste par de petites ouvertures que la plume a laissées dans le haut des lettres *o*, *a*, *d*, *q*.

Le haut de ces lettres peut être simplement fermé. L'écriture est alors dite *jointoyée*, ce qui veut dire nature fermée, mais peut tout aussi bien signifier nature discrète. Tout dépend de l'ensemble du graphisme.

Quelquefois le scripteur ne se contente pas de fermer les lettres purement et simplement, il y met une sorte de cadenas sous forme d'une petite boucle intérieure, plus ou moins développée, que les graphologues appellent *œilleton*.

Il y a également plusieurs variétés d'écritures crénelées. En effet, l'ouverture peut être tournée vers la droite : épanchement ; vers le haut : ouverture d'âme ; vers la gauche : épanchement pas toujours désintéressé ; ou vers le bas, indice qui doit éveiller tout particulièrement l'attention du graphologue.

L'œilleton peut exister aussi dans l'écriture crénelée. Il a à peu près la même signification que l'ouverture à gauche.

Les musiciens sont les plus ouverts de tous les créateurs intellectuels. Voici, en effet, comment se répartissent leurs écritures.

Écriture *franchement crénelée :* vingt-quatre parmi lesquelles : Cimarosa, Reber, Félicien

David, Gounod, Offenbach, César Franck, Victor Massé, Ernest Reyer, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, Bourgault-Ducoudray, Maréchal, Massenet, Paladilhe, Salvayre, Augusta Holmès, Cécile Chaminade, Gustave Charpentier, Guy Ropartz, etc.

Écriture *plus crénelée que jointoyée* (ouverture d'âme combinée avec une nuance de discrétion). On en compte trente-huit : Monteverdi, Rameau, Hændel, Gluck, Paër, Spontini, Auber, Weber, Carafa, Hérold, Rossini, Donizetti, Halévy, Bellini, Clapisson, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Ambroise Thomas, Flotow, Wagner, Gevaert, Guiraud, V. Joncières, Tschaikowsky, Grieg, E. Pessard, Widor, A. Coquard, Planquette, Francis Thomé, Vincent d'Indy, Alfred Bruneau, Puccini, Louis Ganne, Xavier Leroux, G. Pierné.

Écriture *crénelée avec œilleton* (ouverture d'âme mitigée par la méfiance) treize dont Lully, Méhul, Meyerbeer, Nicolo, Aimé Maillart, etc.

Écriture *crénelée à gauche* : cinq.

Écriture plus jointoyée que crénelée (caractère ouvert mais réservé), onze dont Monsigny, Grétry, Mozart, Cherubini, Beethoven,

Boieldieu, Berlioz, Verdi, Glazounow, etc.

Écriture *jointoyée* (grande réserve). Huit dont Bach, Piccinni, Haydn, Sacchini, Schubert, etc.

Écriture *jointoyée avec œilleton :* deux.

Les écritures de musiciens soit franchement crénelées, soit plus crénelées que jointoyées atteignent donc le nombre de soixante-deux. Elles sont trois fois plus nombreuses que celles que l'on rencontre chez les littérateurs et chez les artistes.

Encore une constatation tout à l'honneur des musiciens.

XI

ÉCRITURE MONTANTE
ÉCRITURE DESCENDANTE

L'écriture *montante* signifie ardeur. Elle est généralement rapide, ce qui accentue sa signification.

L'écriture *descendante* indique la fatigue, le découragement ou la maladie. Elle est rare dans les trois groupes de créateurs intellectuels.

Ce sont les musiciens qui présentent les exemples les plus fréquents d'écriture montante.

Parmi eux nous avons trouvé treize écritures *montantes :* Grétry, Schumann, Liszt, Flotow, César Franck, Reyer, Bizet, Bourgault-Ducoudray, Maréchal, Widor, André Messager, Puccini, Giordano.

Cinquante-six écritures *légèrement montantes :* Monteverdi, Lully, Rameau, Bach, Hændel, Cherubini, Berton, Méhul, Beethoven, Boieldieu, Auber, Weber, Rossini, Meyerbeer, Halévy, Berlioz, Chopin, Mendelssohn, Félicien David, Verdi, Wagner, Gounod, Offenbach, Rubinstein, Ed. Lalo, Brahms, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, Th. Dubois, Guiraud, E. Pessard, J. Massenet, Rimsky-Korsakow, G. Fauré, Salvayre, Planquette, Augusta Holmès, Cécile Chaminade, G. Charpentier, Xavier Leroux, G. Pierné, G. Ropartz, Glazounow, etc.

Cela nous fait donc soixante-neuf écritures *montantes, ou légèrement montantes*, soit environ trois fois plus que chez les littérateurs et les artistes.

Nous avons là une confirmation de l'opinion

que nous avons avancée au chapitre v sur le calme relatif — tout relatif d'ailleurs, — dans lequel s'exerce l'activité cérébrale chez les littérateurs et chez les artistes.

XII

ÉCRITURE DEXTROGYRE
ÉCRITURE SINISTROGYRE

Ces expressions, d'apparence un peu rébarbative, signifient, l'une, mouvement d'expansion vers la droite, l'autre, retenue vers la gauche.

On a reconnu que, lorsque le scripteur est placé devant la feuille de papier sur laquelle il va écrire, la gauche et le bas de cette feuille représentent sa personnalité, son domaine propre en quelque sorte ; tandis que la droite et le haut constituent le domaine d'autrui, le domaine du reste de l'humanité.

Sans entrer dans des détails techniques trop circonstanciés on peut dire que l'écriture *dextrogyre* est celle dont les traits ont une tendance générale vers la droite, se substituant même au besoin à ceux qui, dans l'écri-

ture normale (écriture enseignée à l'école) devraient aller dans une direction inverse.

L'écriture *sinistrogyre* (de *sinister*, gauche) est celle dont les traits ont une tendance générale vers la gauche, se substituant même à ceux qui, dans l'écriture normale, devraient aller vers la droite.

Le docteur Héricourt a, le premier, attiré l'attention des graphologues sur ces deux tendances contraires.

L'écriture dextrogyre s'interprète par : activité, intelligence, culture d'esprit, altruisme. Il n'est pas nécessaire, pour qu'elle comporte ces significations, qu'elle soit complètement dextrogyre. Quelques traits dextrogyres unis à la spontanéité de l'écriture, à son activité, à la simplicité des formes, constituent ce que nous appellerons l'écriture *assez* dextrogyre et donnent également, comme interprétation, l'intelligence, la culture d'esprit et l'altruisme.

L'écriture sinistrogyre, suivant ses degrés, peut aller de la simple inhibition (diminution d'activité, dépression) à la réserve, à la méfiance, à l'égoïsme et même à l'hypocrisie.

Hâtons-nous de dire que les spécimens de

ce dernier genre d'écriture sont rares dans nos trois groupes et ne se manifestent, en ce cas, que par quelques traits isolés. Il ne saurait guère en être autrement, le talent n'allant pas sans une somme assez grande d'activité de l'intelligence.

L'écriture *franchement dextrogyre* et l'écriture *assez dextrogyre* (c'est-à-dire avec tendance générale vers la droite et quelques traits dextrogyres nettement marqués) se rencontrent plus fréquemment chez les littérateurs que dans les autres groupes.

Les musiciens présentent dix-sept cas d'écriture *dextrogyre ;* ils en ont vingt-trois d'écriture *assez dextrogyre*, ensemble quarante cas et se placent, à ce point de vue, au même rang que les artistes.

L'écriture dextrogyre se rencontre chez Rameau, Cherubini, Berlioz, Chopin, Victor Massé, Ernest Reyer, Camille Saint-Saëns, Léo Delibes, Bourgault-Ducoudray, Massenet, E. Pessard, Paladilhe, Arthur Coquard, Cécile Chaminade, Alfred Bruneau, Gabriel Pierné, Guy Ropartz.

Parmi les écritures assez dextrogyres, on peut citer : Gluck, Auber, Donizetti, Halévy,

Bellini, Liszt, Gounod, César Franck, Th. Dubois, Bizet, Joncières, Lenepveu, Messager, Giordano, etc.

On constate que plusieurs, parmi les grands musiciens, n'ont pas été doués de cette écriture. La beauté de leurs créations ne semble pas en avoir souffert.

Chez les littérateurs, d'ailleurs, nous remarquons que Malherbe, La Fontaine, J.-J. Rousseau, Diderot, Swift, Gœthe, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Alfred de Musset, Ernest Renan, J. M. de Hérédia, Jean Richepin, Anatole France, etc., ont simplement l'écriture assez dextrogyre. D'autres comme Ronsard, Voltaire, Marivaux, André Chénier, Schiller, Chateaubriand, Lamartine, Mérimée, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Longfelow, Gustave Flaubert, etc., ont une écriture qui n'est ni dextrogyre ni sinistrogyre.

Nous pensons que l'écriture dextrogyre, en ce qui concerne le côté intellectuel, indique principalement un certain mode de culture de l'intelligence, mais pas toute culture de l'intelligence. Elle n'est pas non plus indispensable à l'évaluation de la moralité qui peut

s'établir par d'autres signes. L'important, pour un autographe, est de ne pas contenir (ou contenir le moins possible) de traits sinistrogyres dont l'effet serait d'infirmer, ou de diminuer tout au moins, les qualités morales ou intellectuelles révélées par les autres particularités du graphisme.

Il serait donc utile, pour la science graphologique, d'approfondir cette question et de déterminer à quel genre de culture intellectuelle peut bien se rapporter la forme dextrogyre de l'écriture.

Dans tous les cas, cette forme peut être considérée comme proche parente aussi bien de l'écriture *simplifiée* que de l'écriture *rapide*, les mouvements vers la droite ayant pour résultat d'accélérer la marche de l'écriture et de gagner du temps, d'où signification d'activité de l'esprit et, par conséquent, d'intelligence.

Ces observations ne diminuent en rien l'appréciation portée plus haut, sur l'écriture dextrogyre, pour ce qui touche à l'évaluation de la moralité.

XIII

ÉCRITURE INCLINÉE. — ÉCRITURE VERTICALE ÉCRITURE RENVERSÉE

L'écriture *inclinée* est celle dont les traits sont inclinés vers la droite. D'une façon générale elle veut dire tendresse ; *modérément inclinée*, tendresse retenue.

L'écriture *verticale* signifie énergie, froideur, maîtrise de soi-même. L'écriture *renversée* (inclinée vers la gauche) sensibilité contenue, réserve, quelquefois écriture de gaucher.

Ces significations sont générales. Elles se modifient suivant les combinaisons avec d'autres signes. L'écriture inclinée, notamment, peut indiquer soit l'impressionnabilité, soit la passion, la susceptibilité, la haine, l'amour ou l'admiration.

L'écriture la plus inclinée est celle des artistes ; les littérateurs viennent ensuite, puis les musiciens.

Ces derniers ont cinquante-cinq écritures *inclinées*, parmi lesquelles celles de Monte-

verdi, Hœndel, Haydn, Grétry, Cherubini, Méhul, Boieldieu, Nicolo, Hummel, Hérold, Meyerbeer, Schubert, Bellini, Reber, Clapisson, Chopin, Liszt, Ambroise Thomas, Wagner, Gounod, Aimé Maillard, César Franck, Victor Massé, Brahms, Léo Delibes, Georges Bizet, Grieg, Rimsky-Korsakow, etc.

Trente-trois écritures *modérément inclinées :* Rameau, Bach, Lesueur, Beethoven, Spontini, Auber, Weber, Rossini, Donizetti, Halévy, Berlioz, Mendelssohn, Félicien David, Schumann, Offenbach, Reyer, Tschaikowsky, Massenet, etc.

Cinq écritures *presque verticales*, parmi lesquelles Gluck, Mozart, Sacchini.

Sept écritures *verticales :* Monpou, Verdi, Lalo, Benjamin Godard, Augusta Holmès, etc.

Augusta Holmès et Edouard Lalo n'ont pas toujours eu l'écriture verticale. Nous avons vu, notamment, un autographe de Lalo, écrit à l'âge de vingt-cinq ans et dont l'écriture est inclinée.

Les musiciens et les littérateurs ne présentent pas de cas d'écriture *renversée*. On en constate quelques-uns chez les artistes.

XIV

ÉCRITURE RIGIDE
ÉCRITURE SERPENTINE

Dans l'écriture *rigide* les lignes sont inflexiblement droites, comme si elles avaient été tracées sur du papier réglé. Cette écriture indique la fermeté, la persévérance, lorsque les traits sont arrondis ; l'inflexibilité, la raideur dans les principes, lorsque les traits sont anguleux. Celui qui a cette dernière écriture va droit son chemin, sans s'inquiéter des critiques et du qu'en-dira-t-on. On dit couramment de lui : « C'est une barre de fer ».

Dans l'écriture *serpentine* ou *sinueuse* les lignes suivent une direction sinueuse, avec des ondulations plus ou moins marquées. Le mot *serpentine* ne doit pas être pris en mauvaise part. Il a été choisi parce qu'il peint bien le mouvement de la ligne qui rappelle les ondulations de la marche du serpent, mais il n'implique *a priori* aucune idée de caractère bas ou rampant. Si l'on prend ce genre d'écriture à part et en dehors de toute combinai-

son avec d'autres signes, il signifie simplement : souplesse dans la pensée. Il peut très bien s'allier aux signes de la fermeté et de la persévérance, mais il met au service de ces qualités un esprit plus souple, plus apte à s'adapter aux circonstances et à les faire concourir au succès de l'entreprise.

Lorsque dans une ligne sinueuse les mots sont eux-mêmes *sinueux*, il y a en outre vive sensibilité, agitation, nervosité — suivant l'intensité du signe — en un mot : émotivité.

Tous les créateurs intellectuels sont émotifs. Mais les musiciens semblent l'être tout particulièrement, comme nous le verrons tout à l'heure.

Nous avons trouvé chez eux cinquante-quatre cas d'écriture *serpentine* : Monteverdi, Lully, Rameau, Bach, Gluck, Piccinni, Grétry, Cimarosa, Mozart, Lesueur, Beethoven, Paër, Boieldieu, Weber, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Schubert, Halévy, Reber, Liszt, Ambroise Thomas, Verdi, Wagner, Gounod, Offenbach, César Franck, Reyer, Rubinstein, Charles Lecocq, Brahms, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, Guiraud, Lenepveu, Tschaikowsky, Massenet, Grieg, E. Pessard, Pala-

dilhe, Rimsky-Korsakow, G. Fauré, Widor, Salvayre, Benjamin Godard, Francis Thomé, Alfred Bruneau, G. Charpentier, L. Ganne, G. Pierné, Glazounow, Giordano, etc.

Trente-trois d'écriture *légèrement serpentine :* Hændel, Monsigny, Haydn, Cherubini, Méhul, Auber, Hérold, Bellini, Berlioz, Monpou, Félicien David, Schumann, Flotow, Aimé Maillart, Victor Massé, Gevaert, Poise, Th. Dubois, G. Bizet, Joncières, Bourgault-Ducoudray, Maréchal, A. Coquard, Planquette, Augusta Holmès, Cécile Chaminade, A. Messager, Puccini, G. Ropartz, etc.

Les musiciens n'ont pas d'écriture *rigide* proprement dite. On n'en rencontre que fort peu, d'ailleurs, chez les autres créateurs.

Mais ils ont dix cas d'écriture *presque rigide :* Hummel, Spontini, Clapisson, Chopin, Mendelssohn, E. Lalo, E. Chabrier, Vincent d'Indy, Claude Debussy et Xavier Leroux. Cela n'empèche pas quelques-uns de ces derniers d'avoir des mots *sinueux* et les autres des mots *légèrement sinueux*. La rigidité est donc tempérée par une certaine souplesse de la pensée et par l'émotivité.

C'est dans les mots *très sinueux* ou *sinueux*

que les musiciens font voir plus particulièrement leur émotivité. Treize ont des mots *très sinueux*, parmi lesquels on peut citer, notamment, Beethoven, Paër, Meyerbeer (dont l'écriture est également très serpentine), Liszt, Gounod, César Franck, Léo Delibes, Ambroise Thomas, Benjamin Godard, etc.

Soixante-dix ont des mots *sinueux ;* soit en tout quatre-vingt-trois cas de mots sinueux ou très sinueux, parmi lesquels on retrouverait presque tous les exemples d'écriture serpentine ou légèrement serpentine cités plus haut.

Les littérateurs et les artistes en présentent des cas bien moins nombreux.

XV

ÉCRITURE INÉGALE

Voici un chapitre des plus importants pour le sujet qui nous occupe.

D'une façon générale l'écriture inégale, comme l'a établi M. J. Crépieux-Jamin, signifie *sensibilité*, ou mieux *émotivité*.

L'écriture peut être inégale dans ses dimen-

sions (hauteur et largeur des lettres), dans sa direction (lettres inclinées ou redressées), dans sa forme (tantôt arrondie, tantôt anguleuse), dans son intensité (tantôt lente, tantôt rapide). Ces dernières inégalités — forme et intensité — se rapportent surtout à des manifestations momentanées du caractère. Avec les inégalités de hauteur, largeur et direction, nous étudierons celles qui peuvent exister dans les *intervalles entre les lettres et entre les mots*, inégalités qui donnent lieu à des constatations curieuses.

Occupons-nous d'abord de l'inégalité en hauteur. C'est chez les musiciens qu'elle est le plus répandue. Viennent ensuite les littérateurs, puis les artistes.

Pour les inégalités en largeur ce sont encore les musiciens qui en présentent le plus grand nombre, mais c'est aux artistes à venir en deuxième rang et aux littérateurs en troisième.

Si l'on étudie les inégalités de direction on constate que les musiciens tiennent toujours la tête et sont suivis d'assez loin par les artistes, puis par les littérateurs.

Voilà qui est de nature à confirmer ce que

nous avons dit au chapitre précédent sur l'émotivité des musiciens.

Il nous reste à donner quelques noms.

Nous avons trouvé vingt-sept cas d'écriture *très inégale en hauteur*, dont Monteverdi, Gluck, Sacchini, Beethoven, Ambroise Thomas, Verdi, Gounod, Offenbach, Victor Massé, Brahms, Léo Delibes, Georges Bizet, Tschaikowsky, Massenet, Paladilhe, Puccini, Charpentier, Ropartz, etc.

Soixante-six d'écriture *inégale en hauteur* : Lully, Rameau, Bach, Monsigny, Grétry, Cimarosa, Mozart, Cherubini, Lesueur, Boieldieu, Hummel, Auber, Weber, Carafa, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Schubert, Halévy, Bellini, Berlioz, Reber, Félicien David, Schumann, Liszt, Flotow, Wagner, Aimé Maillart, César Franck, Reyer, Gevaert, Ed. Lalo, C. Saint-Saëns, Th. Dubois, Joncières, Bourgault-Ducoudray, Lenepveu, Boito, Chabrier, Rimsky-Korsakow, G. Fauré, Widor, Augusta Holmès, Vincent d'Indy, Claude Debussy, Xavier Leroux, G. Pierné, etc.

Seulement sept *modérément inégale en hauteur* : Hændel, Haydn, Spontini, Chopin, Mendelssohn, Membrée et Grieg.

Les inégalités en largeur se rencontrent, à peu de chose près, chez les mêmes musiciens.

Il y a dix-sept cas d'écriture *très inégale en largeur*.

Soixante-trois d'*inégale en largeur*.

Sept de *modérément inégale en largeur*, où nous retrouvons Chopin et Mendelssohn.

Quelques-uns ont l'écriture *très* inégale en hauteur et *modérément* inégale en largeur.

Les écritures inégales en direction, c'est-à-dire aux lettres tantôt inclinées, tantôt redressées, tantôt renversées, se répartissent comme suit :

Douze *très inégales en direction* : Bach, Sacchini, Grétry, Beethoven, Paër, Meyerbeer, Schumann, Verdi, César Franck, Brahms, Boito et Benjamin Godard.

Trente-huit *inégales en direction* : Lully, Rameau, Hændel, Gluck, Monsigny, Haydn, Cimarosa, Mozart, Boieldieu, Spontini, Weber, Rossini, Donizetti, Ad. Adam, Berlioz, Mendelssohn, Liszt, Ambroise Thomas, Wagner, Gounod, Offenbach, E. Reyer, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, G. Bizet, Tschaikowsky, Grieg, Paladilhe, Salvayre, G. Pierné, etc.

Trente-cinq *modérément inégales en direc-*

tion : Monteverdi, Méhul, Carafa, Hérold, Halévy, Schubert, Bellini, Reber, Chopin, Félicien David, Aimé Maillart, E. Lalo, E. Guiraud, Chabrier, Massenet, E. Pessard, G. Fauré, Ch. Widor, Vincent d'Indy, André Messager, Alfred Bruneau, Puccini, G. Charpentier, etc.

Nous arrivons aux écartements des lettres inégaux.

Ici encore les musiciens dominent, suivis par les littérateurs, puis par les artistes.

Pour les écartements entre les mots il n'en est pas de même et la proportion des irrégularités est sensiblement la même dans les trois groupes.

Voici les chiffres que donnent les musiciens.

Écartement des lettres *très inégaux*, douze : Beethoven, Berlioz, Clapisson, Liszt, Poise, Tschaikowsky, Massenet, Paladilhe, Rimsky-Korsakow, Widor, Salvayre, G. Pierné.

Écartements *inégaux :* quatre-vingts.

Écartements *modérément inégaux :* quatre.

Sans inégalités d'écartement : quatre.

Passons aux écartements entre les mots.

Écartements des mots *très inégaux*, sept :

Beethoven, Grisar, Liszt, Massenet, Paladilhe, Widor, Salvayre.

Écartements des mots *inégaux* : cinquante-cinq, parmi lesquels Monteverdi, Gluck, Haydn, Mozart, Boieldieu, Spontini, Auber, Hérold, Rossini, Meyerbeer, Halévy, Bellini, Ad. Adam, Berlioz, Ambroise Thomas, Flotow, Verdi, Wagner, Reyer, Lalo, Brahms, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, Th. Dubois, G. Bizet, Lenepveu, Tschaikowsky, Emile Pessard, G. Fauré, Benjamin Godard, Francis Thomé, Vincent d'Indy, Cécile Chaminade, Puccini, G. Charpentier, Claude Debussy, Xavier Leroux, G. Pierné, etc,

Écartements des mots *modérément inégaux* : deux, Méhul et Gounod.

L'inégalité d'écartement des mots ne paraît pas se rattacher au même ordre d'émotivité que l'inégalité d'écartement des lettres.

XVI

ÉCRITURE LIÉE. — ÉCRITURE JUXTAPOSÉE

Nous appelons écriture *liée* celle dont les lettres sont reliées ensemble comme dans les

modèles d'écriture courante. Nous ne nous occupons pas ici des liaisons anormales (entre les mots ou entre la ponctuation et les mots) qui sont souvent des modalités de l'écriture rapide.

Dans l'écriture *juxtaposée* (on emploie également le terme de *disjointe*) les lettres sont séparées les unes des autres dans le même mot et, quelquefois même, sont formées de traits séparés.

D'une façon générale l'écriture *liée* est considérée par les graphologues comme indiquant la logique, l'enchaînement dans les idées, tandis qu'on attribue à l'écriture *juxtaposée* le sens d'intuition, ce qui signifie : connaissance subite, immédiate de la solution nécessaire, sans le secours préalable du raisonnement.

M. Th. Ribot, dans son *Essai sur l'imagination créatrice* ne paraît pas considérer l'intuition comme une sorte de divination, exempte de tout travail logique préparatoire. Pour lui « l'intuition suppose des expériences acquises, d'une nature spéciale, qui confèrent au jugement sa validité et l'orientent dans un sens spécial ». Il ajoute plus loin : « L'intuition ressemble bien plus aux opérations

logiques qu'aux combinaisons imaginatives. On peut l'assimiler à un raisonnement inconscient... »

Puis : « Ce qui fait l'originalité de cette opération (l'intuition) c'est sa *rapidité*, non sa justesse ; le premier caractère est essentiel, le second accessoire... Quant à savoir pourquoi l'acte intuitif tantôt réussit, tantôt échoue, c'est une question qui se réduit à la distinction naturelle entre les esprits justes et les esprits faux que nous n'avons pas à examiner ici. »

Certains auteurs semblent attribuer aux cerveaux intuitifs une certaine supériorité sur les autres. M. Th. Ribot avoue avoir partagé ce préjugé, mais après examen, il le trouve douteux et même faux.

« Il y a différence, dit-il, non supériorité ou infériorité.

« D'abord, ces deux formes de la création sont nécessaires. Le procédé intuitif peut suffire à une invention de courte haleine : une strophe, une nouvelle, un profil, un motif, un ornement, une petite combinaison mécanique, etc. ; mais dès que l'œuvre exige du temps et un développement, le procédé discursif devient inévitable. »

Par procédé discursif M. Th. Ribot entend « l'imagination combinatrice, qui marche *des détails à l'unité* vaguement entrevue. Elle débute par un fragment qui sert d'amorce et se complète peu à peu », en opposition au procédé intuitif qui « marche de l'*unité aux détails* ».

Il est bon d'ajouter que les esprits intuitifs et déductifs *purs* n'existent pas. Il y a seulement des esprits chez lesquels une des deux formes domine et, comme conclut fort bien M. Th. Ribot :

« Si l'on remarque en outre qu'il serait aisé de grouper sous les deux rubriques des noms de premier ordre, on conclura que la différence est tout entière dans le mécanisme, non dans la nature de la création, par suite accessoire, et que cette différence est réductible à des dispositions naturelles que l'on peut opposer comme suit :

Esprits primesautiers, qui excellent dans la conception ; qui donnent à peu près tout d'un bloc.	Esprits à développement logique, qui excellent dans le développement ; rôle prépondérant de la patience.
Travail surtout inconscient.	Travail surtout conscient.
Actions brusques. »	Actions lentes. »

Nous pensons que ces conclusions d'un des maîtres de la psychologie éclairent la question — de supériorité ou d'infériorité — de la façon la plus complète. Voyons maintenant comment ces dispositions de l'esprit, intuition et déduction, sont réparties dans nos trois groupes de créateurs esthétiques.

L'écriture juxtaposée est plus rare chez les musiciens et chez les artistes que chez les littérateurs, ce qui ne veut pas dire qu'on la rencontre fréquemment chez ces derniers.

En effet, nous n'avons pas relevé chez les littérateurs d'écriture purement juxtaposée — dans le genre de celle de Talleyrand, par exemple — et la liaison domine dans les trois quarts des exemples étudiés.

Chez les artistes on ne trouve que fort peu d'écritures dans lesquelles la liaison ne domine pas.

Les musiciens tiennent à peu près le milieu entre les littérateurs et les artistes. On compte chez eux :

Cinq cas d'écriture *plus juxtaposée que liée*, Auber, Verdi, Maréchal, Rimsky-Korsakow et Louis Ganne.

Dix d'écriture *mi-juxtaposée, mi-liée*, Paër,

Halévy, Félicien David, Offenbach, Ferdinand Poise, Boito, G. Fauré, Francis Thomé, Claude Debussy, G. Pierné.

Cinquante-huit d'écriture *plus liée que juxtaposée*, Rameau, Bach, Hændel, Gluck, Monsigny, Piccinni, Haydn, Cimarosa, Cherubini, Lesueur, Berton, Boieldieu, Spontini, Carafa, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Ad. Adam, Berlioz, Monpou, Reber, Clapisson, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Ambroise Thomas, Wagner, Aimé Maillart, Gounod, Membrée, César Franck, Victor Massé, E. Lalo, Ch. Lecocq, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, Th. Dubois, E. Guiraud, V. Joncières, Bourgault-Ducoudray, Lenepveu, Tschaikowsky, Chabrier, Massenet, E. Pessard, Paladilhe, Widor, Arthur Coquard, Salvayre, Planquette, Augusta Holmès, Cécile Chaminade, Alfred Bruneau, G. Charpentier, Xavier Leroux, G. Ropartz, Glazounow et Giordano.

Douze d'écriture *liée avec quelques séparations*, Monteverdi, Sacchini, Grétry, Méhul, Beethoven, Nicolo, Hérold, Bellini, Grisar, Schumann, Bizet, Vincent d'Indy.

Douze d'écriture *presque complètement liée* Lully, Gossec, Weber, Schubert, Flotow,

Reyer, Gevaert, Brahms, Grieg, Benjamin Godard, A. Messager, Puccini.

Trois d'écriture *complètement liée*, Mozart, Hummel et Rubinstein.

Nous avons donné tous les noms, car la question présente un intérêt considérable pour notre étude.

Les musiciens dont l'écriture est plus liée que juxtaposée représentent donc le chiffre respectable de quatre-vingt-cinq.

En présence des constatations faites sur les trois groupes, on peut conclure que, en matière d'art et quel que soit le mode d'expression, la part faite dans le cerveau à la faculté de raisonnement, à la logique, à l'enchaînement des idées, doit être plus considérable qu'on ne l'avait cru jusqu'à présent.

Il nous reste à signaler une particularité assez curieuse. Nous avons constaté que l'écriture de certains musiciens devenait plus juxtaposée à mesure qu'ils avançaient en âge. Cette remarque peut être faite notamment sur les autographes de Rameau, Cherubini, Paër, Spontini, Auber, Carafa, Liszt, Gounod, Offenbach, Ambroise Thomas, Massenet, etc.

Faut-il rattacher ce phénomène à une

augmentation graduelle du domaine de la célébration inconsciente, au cours de l'existence ; domaine qui s'agrandirait en étendue et en profondeur, au fur et à mesure de la systématisation croissante des opérations de l'esprit ?

L'explication serait séduisante — elle paraît, d'ailleurs, des plus vraisemblables. Malheureusement la graphologie, à l'heure actuelle, ne semble pas en mesure d'élucider ce point délicat de façon définitive. On ne peut guère douter que l'écriture juxtaposée soit un indice d'intuition, d'invention, d'originalité dans l'esprit — les confirmations à ce sujet sont assez nombreuses — mais elle n'est certainement pas le seul signe révélateur de cette heureuse disposition de l'intelligence. Le fait que des hommes comme Mozart et Lamartine aient eu l'écriture complètement liée ne doit-il pas donner singulièrement à réfléchir sur ce point ? Et certes ils ne manquaient d'intuition ni l'un ni l'autre. Mozart, enfant, était l'intuition même.

Qu'on nous permette, au sujet de Lamartine, de reproduire les deux anecdotes suivantes, extraites de *Soixante ans de souvenirs* d'Ernest

Legouvé, fragment cité par M. Fr. Paulhan dans sa *Psychologie de l'invention*.

« Sa sœur lui présente un jour une jeune fille qui désirait quelques vers de lui sur son album. Lamartine prend une plume et sans se donner un moment pour réfléchir, sans s'arrêter une seconde, il écrit :

Le livre de la vie est le livre suprême
Qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix ;
Le passage attachant ne s'y lit pas deux fois ;
Mais le feuillet fatal se tourne de lui-même ;
On voudrait revenir à la page où l'on aime
Et la page où l'on meurt est déjà sous vos doigts.

« Puis ces vers terminés, il les tend d'une main nonchalante à sa sœur qui les lit et, stupéfaite de leur beauté et de son air d'insouciance, ne peut s'empêcher de s'écrier : « Mon Dieu! pardonnez-lui, il ne sait pas ce qu'il fait ». Telle était en effet la facilité de Lamartine quelle ressemblait à de l'inconscience. N'a-t-il pas dit lui-même, un jour, à un de ses amis fort absorbé par un travail : « Que faites-vous donc là mon cher, avec votre front dans vos deux mains ? — Je pense. — C'est singu-

lier! moi je ne pense jamais, mes idées pensent pour moi ».

Voilà bien un exemple typique de cérébration inconsciente.

XVII

ÉCRITURE CLAIRE. — ÉCRITURE CONFUSE ÉCRITURE ORDONNÉE.

La clarté dans l'esprit est, semble-t-il, la qualité la plus nécessaire au créateur esthétique. Son objectif, en effet, doit lui apparaître parfaitement net, dès le début, afin qu'il puisse tendre vers lui toutes les forces intellectuelles dont il dispose. Aussi les exemples d'écriture peu claire sont-ils excessivement rares dans les autographes de l'élite qui nous occupe.

On nomme *écriture claire* celle qui est bien lisible et comporte des espacements de nature à éviter toute confusion.

L'écriture est dite *ordonnée* lorsqu'elle présente des espacements, des marges, des alinéas bien disposés, une ponctuation soignée, une parfaite propreté. Elle est un indice de

goût, de soin, d'ordre et de bonne tenue. Nous pensons aussi que, chez les artistes, elle révèle le sentiment des proportions et de la juste mesure.

La palme de la clarté revient sans conteste aux littérateurs. Peut-être est-ce là, comme nous l'avons constaté pour la *netteté* de l'écriture, une conséquence de leur habitude d'écrire en vue de l'impression.

Les artistes sont presque aussi bien doués que les littérateurs sous le rapport de l'ordonnance et de la clarté.

Les musiciens ont quatre écritures *très claires*, Hændel, Membrée, A. Messager et G. Ropartz.

Soixante-cinq écritures *claires* parmi lesquelles Monteverdi, Rameau, Bach, Gluck, Piccinni, Haydn, Sacchini, Cimarosa, Mozart, Cherubini, Lesueur, Méhul, Beethoven, Boieldieu, Hummel, Spontini, Auber, Hérold, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Schubert, Berlioz, Reber, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Ambroise Thomas, Flotow, Wagner, Aimé Maillart, Gounod, Victor Massé, Reyer, Gevaert, Lalo, Ch. Lecocq, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, Th. Dubois, Joncières, Lenep-

veu, Chabrier, Massenet, Grieg, E. Pessard, G. Fauré, Ch. Widor, A. Coquard, Benjamin Godard, Augusta Holmès, Francis Thomé, Vincent d'Indy, Cécile Chaminade, L. Ganne Xavier Leroux, G. Pierné, Glazounow, Giordano, etc.

Vingt-sept écritures *assez claires*, dont Lully, Monsigny, Grétry, Paër, Nicolo, Weber, Bellini, Halévy, Félicien David, Schumann, Verdi, Offenbach, César Frank, Rubinstein, Brahms, Guiraud, Bizet, etc.

Quatre écritures *peu claires* : Carafa, Tschaikowsky, etc.

Il ne faut pas oublier que les musiciens ont l'écriture plus rapide que les deux autres groupes, ce qui tend à diminuer un peu les qualités de clarté et d'ordonnance.

Pour l'ordonnance, les écritures de musiciens se répartissent ainsi :

Deux *très ordonnées*, soixante-huit *ordonnées*, vingt-quatre *assez ordonnées* et six *peu ordonnées*.

XVIII

IDÉALISME — MYSTICISME

Ces hautes qualités morales ou intellectuelles se déduisent habituellement d'un certain ensemble de signes généraux.

Bien qu'il entre dans notre plan de nous en tenir aux seuls signes généraux, il nous a paru intéressant de contrôler quelques signes particuliers qui sont donnés dans les traités de graphologie comme révélateurs d'un état d'esprit idéaliste ou mystique.

La ponctuation élevée, par exemple, et principalement les points sur les *i*, passe pour indiquer les idées élevées — autrement dit l'idéalisme, — de même que les finales relevées verticalement, montant en quelque sorte vers le ciel, sont considérées comme l'indice du mysticisme. La hampe du *d* minuscule (tracé en un seul trait de plume) montant verticalement, participerait de la même signification.

Or ce sont les musiciens qui présentent le plus grand nombre de ces signes. Nous en avons trouvé cinquante ayant les points sur

les *i* élevés ou très élevés et vingt-cinq ayant les finales relevées.

Les artistes viennent ensuite. Quant aux littérateurs, on constate chez eux moitié moins de cas que chez les musiciens.

* * *

L'exaltation indiquée, croit-on, par les *s* minuscules plus grands que les autres lettres à l'intérieur des mots et par les panses élargies — on nomme panse la partie inférieure d'un *g* minuscule, par exemple, ou la partie supérieure d'un *l* ou d'un *b* — se rencontre à proportions à peu près égales dans les trois groupes (environ trente pour cent).

XIX

LA VOLONTÉ

Pour arriver à s'imposer au public il faut, à n'en pas douter, au musicien, à l'artiste, au littérateur, une dose de volonté au-dessus de la moyenne, à moins d'être singulièrement aidé par les circonstances. Aussi les trois

quarts des créateurs esthétiques que nous avons étudiés possèdent-ils cette dose de volonté. Les autres ont, presque tous, à défaut de volonté forte, assez de ténacité pour parvenir au but quand même.

Il serait trop long d'indiquer ici les différents signes auxquels se reconnaît la volonté, d'autant plus qu'ils peuvent se combiner de façon multiple et donner lieu à toute une échelle de significations. Disons simplement qu'en dehors des signes généraux révélateurs d'énergie, d'activité et de constance, le graphologue doit porter une attention toute particulière sur la façon dont les *t* minuscules sont barrés. La barre peut être courte ou longue, forte ou fine, bouclée, rattachée à la base, placée régulièrement ou parfois oubliée. Toutes ces particularités, mises en regard du caractère général de l'écriture, donnent la clé du degré de volonté ou de ténacité du scripteur.

Nous renvoyons, pour plus de détails, aux traités de graphologie, notamment à celui de M. J. Crépieux-Jamin, *L'écriture et le caractère*, et au *Manuel de Graphologie usuelle*, de Mme R. de Salberg, qui tous les deux

traitent cette question de la façon la plus explicite et la plus approfondie.

Parmi les musiciens dont l'écriture révèle une volonté suivie et tenace, on peut citer Monteverdi, Lully, Rameau, Bach, Hændel, Gluck, Cherubini, Beethoven, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Halévy, Mendelssohn, Félicien David, Verdi, Aimé Maillart, Gounod, Offenbach, Victor Massé, Reyer, Ed. Lalo, Léo Delibes, G. Bizet, Lenepveu, Massenet, Ch. Widor, Claude Debussy, G. Pierné, Giordano, etc.

Dans une catégorie à peine moins marquée, on placera : Piccinni, Haydn, Mozart, Lesueur, Méhul, Paër, Boieldieu, Spontini, Auber, Weber, Hérold, Berlioz, Chopin, Flotow, Wagner, Rubinstein, C. Saint-Saëns, Th. Dubois, E. Chabrier, Maréchal, Grieg, Paladilhe, Rimsky-Korsakow, Salvayre, Augusta Holmès, Vincent d'Indy, Alfred Bruneau, G. Charpentier, Xavier Leroux, Glazounow, etc.

Les littérateurs, pris en général, sont un peu plus doués que les musiciens, sous le rapport de la force de volonté et les artistes un peu moins. Mais tout cela n'est que très relatif. Pure question de nuances.

XX

RÉSUMÉ SUCCINCT DES ÉLÉMENTS CONSTITUANT LA PSYCHOLOGIE DU MUSICIEN-COMPOSITEUR

Après les nombreuses constatations que nous avons faites au cours de cette première partie, voici, d'une façon générale, comment apparaîtrait la psychologie du musicien.

Sa caractéristique principale est l'impressionnabilité. Il a une aptitude exceptionnelle à ressentir les émotions.

Cette disposition particulière ressort avec évidence des particularités signalées dans les chapitres précédents.

En effet : 1° l'écriture du musicien est beaucoup plus mouvementée que celle des autres artistes ;

2° On y rencontre plus fréquemment des mots sinueux et très sinueux ;

3° Les inégalités en hauteur et en écartement entre les lettres y sont particulièrement nombreuses ;

4° Les inégalités en direction y abondent ;

on les constate deux fois plus souvent que dans l'écriture des artistes et des littérateurs.

La tendance à l'enthousiasme du musicien est également très marquée, alors qu'elle est assez faible dans les autres groupes (écriture dynamogéniée, rapide, montante — signes d'idéalisme).

Son imagination est grande et belle (écriture arrondie, mouvementée, gracieuse).

Chez lui le sens de la forme et des proportions, le sentiment de la grâce et de la mesure s'affirment par l'écriture gracieuse, typographique, simple, ordonnée.

Son intelligence est claire (écriture claire, espacée).

Son esprit se montre vif, précis et cultivé (écriture rapide, nette, simplifiée, typographique, dextrogyre). Il a de la souplesse dans la pensée (écriture serpentine). Aux qualités d'intuition et d'inspiration il joint, à un degré très développé, les facultés de déduction et de raisonnement (écriture beaucoup plus liée que juxtaposée). Son sens critique est généralement aiguisé (finales courtes et acérées).

Le musicien a de l'énergie, une grande force de volonté, de la patience et de la téna-

cité (écriture en relief, barres du *t* courtes et fortes, bouclées, rattachées à la base).

Au point de vue moral, on remarque chez lui des manières douces, aimables, ouvertes ; le fond de son caractère est la bonté (écriture arrondie, gracieuse, inclinée, naturelle et crénelée).

Enfin il apparaît comme le moins poseur des artistes (écriture naturelle, simple et de hauteur moyenne).

DEUXIÈME PARTIE

L'IMAGINATION MUSICALE

PSYCHOLOGIE ET GRAPHOLOGIE

I

L'IMAGINATION CRÉATRICE

Avant d'étudier l'*Imagination musicale*, nous ne pouvons nous dispenser de donner quelques notions générales sur ce que l'on entend par imagination créatrice.

Dans cet exposé, nous laisserons souvent la parole aux psychologues, estimant qu'il y aurait quelque témérité à tenter de redire, en d'autres termes, ce qu'ont formulé de façon si précise, et souvent si heureuse, des hommes rompus à l'analyse psychologique.

*
* *

L'imagination comporte deux fonctions différentes. Ce que l'on appelle l'imagination

reproductive a beaucoup de rapports avec la mémoire. C'est elle qui fait revivre les images dans l'esprit. L'imagination dite *créatrice* ne se contente pas de ressusciter des images, des sentiments, des idées ; elle groupe ces éléments connus, les combine et donne naissance à des formations nouvelles, ou du moins qui paraissent telles à la conscience.

Cette constitution de formations nouvelles est facilitée par le double travail qui se fait dans l'esprit, au fur et à mesure des perceptions, le travail de *dissociation* et le travail d'*association*.

Le travail de dissociation morcelle, fractionne, dissout en quelque sorte les états de conscience ou les séries d'états de conscience, et les rend propres ainsi à entrer dans des combinaisons nouvelles.

L'association procède, naturellement, de façon tout opposée. Elle recueille ces éléments dissociés, épars, et les combine en les rapprochant suivant différentes lois d'affinité que, selon M. Th. Ribot (*Essai sur l'Imagination créatrice*), on peut ramener à l'association *par contiguïté* et à l'association *par ressemblance*. C'est cette dernière qui

fournit le plus de matériaux à l'imagination.

M. Fr. Paulhan, dans sa *Psychologie de l'Invention*, observe que l'imagination créatrice présente les analogies les plus grandes avec la volonté.

M. Th. Ribot (*Essai sur l'imagination créatrice*) est aussi affirmatif. « L'imagination, écrit-il, est dans l'ordre intellectuel l'équivalent de la volonté dans l'ordre des mouvements. »

Il ajoute : « Il faut procéder à l'analyse de l'imagination créatrice pour en comprendre la nature, autant que cela est accessible à nos moyens actuels. Etant composée (l'imagination), elle peut être décomposée en ses éléments constituants. »

Ces éléments sont le *facteur intellectuel*, le *facteur affectif ou émotionnel* et le *facteur inconscient*.

« L'élément essentiel, fondamental de l'imagination créatrice dans l'ordre intellectuel, c'est la faculté de penser par analogie, c'est-à-dire par ressemblance partielle et souvent accidentelle. »

Puis M. Th. Ribot formule les deux propositions suivantes :

« 1° Toutes les formes de l'imagination créatrice impliquent des éléments affectifs.

« 2° Toutes les dispositions affectives quelles qu'elles soient peuvent influer sur l'imagination créatrice. »

On entend par *dispositions affectives* les états de conscience agréables, désagréables ou mixtes, l'émotion étant, dans l'ordre affectif ou sentimental, considérée comme l'équivalent de la perception dans l'ordre intellectuel.

Sous la dénomination générale de facteur inconscient se place ce que l'on nomme communément l'*inspiration*.

M. Ribot remarque au sujet de l'existence d'un travail inconscient :

« Théoriquement, on peut dire que tout se passe dans l'inconscient comme dans la conscience, seulement sans message au *moi;* que dans la conscience claire le travail peut être suivi pas à pas avec ses progrès et ses reculs ; que dans l'inconscient il procède de même mais à notre insu. »

Ces trois facteurs de l'imagination créatrice (intellectuel, affectif ou émotionnel et inconscient) ne travaillent pas isolément, « ils n'ont de valeur que par leur union entre eux et par

leur convergence ». Chaque création, quelle qu'elle soit, suppose un principe d'unité qui en est le caractère organique et sans lequel elle n'aboutirait à rien de déterminé.

Ce serait une erreur de croire que l'expression « imagination créatrice » s'applique seulement à la création d'œuvres littéraires ou artistiques, aux découvertes scientifiques, aux inventions mécaniques, etc. La vérité est que l'imagination créatrice trouve à s'employer dans de nombreuses circonstances de la vie de tous les jours. Tous, tant que nous sommes, nous inventons chaque fois que, placés dans une situation nouvelle, mis en présence d'un fait nouveau qui nous rejette subitement en dehors de notre routine habituelle, nous sommes contraints de trouver une solution, un *modus vivendi* s'adaptant aux conditions nouvelles.

*
* *

De même qu'il existe différentes variétés de mémoire, il existe différentes variétés d'imagination. On a essayé de les relier aux types caractérisés par la prépondérance d'un

groupe particulier d'images : type *visuel*, *auditif*, *moteur*, *mixte*. M. Th. Ribot n'admet pas cette façon de voir. « Elle repose, écrit-il, sur l'équivoque du mot « imagination » qui signifie tantôt la simple reproduction des images, tantôt l'activité créatrice et, par suite, entretient cette opinion erronée que, dans l'imagination créatrice, les images — purs matériaux — sont l'essentiel. »

M. Th. Ribot, se basant sur les données de l'expérience, admet deux formes générales de l'imagination créatrice, forme *plastique*, et forme *diffluente*, puis quelques autres formes spéciales déterminées par leur matière ou leur objet et qui sont étrangères au sujet qui nous occupe.

L'imagination *plastique* est celle qui a « pour caractères propres la netteté et la précision des formes, — plus explicitement, celle dont les matériaux sont des *images* nettes ».

Dans cette forme d'imagination créatrice, l'élément affectif ne joue qu'un rôle intermittent et généralement subordonné à l'impression sensorielle.

Ses principales manifestations se rencontrent dans les arts de la forme où sa néces-

sité est évidente. « Au sculpteur, au peintre, à l'architecte, il faut des représentations visuelles et tactiles-motrices ; c'est la matière dont leur création s'enveloppe.

« Une autre forme d'imagination plastique emploie les mots comme évocateurs d'impressions vives et nettes de vision, de contact, de mouvement : c'est la forme poétique littéraire. On en trouve le type achevé dans Victor Hugo. »

L'imagination *diffluente* peut être considérée comme exactement le contraire de l'imagination plastique.

« Elle consiste, dit M. Th. Ribot, en images à contours vagues, indécis qui sont évoqués et liés suivant les modes les moins rigoureux de l'association...

« ... L'analyse, en effet, découvre une certaine catégorie trop méconnue d'images que j'appelle des *abstraits émotionnels* et qui sont la matière propre de l'imagination diffluente. »

Parmi les variétés de cette forme générale qu'est l'imagination diffluente, il faut placer en première ligne l'*imagination musicale* qui représente pour M. Th. Ribot, le type parfait de l'imagination affective.

« J'ai essayé d'établir ailleurs (*Psychologie des sentiments*) que contrairement à l'opinion commune des psychologues, il existe, au moins chez beaucoup d'hommes, une mémoire affective, c'est-à-dire un souvenir des émotions proprement dites et non des seules conditions intellectuelles qui les ont causées et accompagnées. Je soutiens qu'il existe aussi une forme de l'imagination créatrice qui est purement affective, dont la matière est faite exclusivement d'états d'âme, dispositions, désirs, aspirations, sentiments et émotions de toute sorte et que c'est celle du compositeur génial, du musicien né. »

*
* *

Ces diverses théories semblent corroborées de façon bien forte par les constatations graphologiques faites sur les écritures de nos trois groupes.

Les différences que nous avons signalées au passage, entre les écritures des musiciens et celles des artistes et littérateurs sont, en effet, assez profondes.

On est en droit de dire que, d'une façon

générale, les musiciens ont l'écriture plus mouvementée, plus rapide, plus montante, plus sinueuse, plus inégale en hauteur, largeur et écartements, beaucoup plus en direction, que les autres créateurs esthétiques.

Les signes de l'émotivité, on le voit par cette énumération, sont extrêmement marqués chez eux, et caractérisent bien la nature particulièrement affective de leur imagination.

II

NATURE ÉMOTIONNELLE DE LA MUSIQUE

L'émotion, a-t-on dit, est à la base de tous les arts, et cela est vrai, quel que soit le mode d'expression, qu'il s'agisse des arts plastiques, de la poésie ou de la musique.

M. Paul Souriau qui a beaucoup étudié les artistes, qui les a étudiés avec sympathie et a pu ainsi pénétrer dans l'intimité de leur âme, note — dans son livre *L'Imagination de l'Artiste* — « qu'on ne peut manquer d'être frappé de l'excitation presque continue de leurs sentiments. Ce sont, dit-il, des âmes passionnées, frémissantes... Leur sensibilité est évi-

demment montée d'un ton au-dessus de la sensibilité moyenne ».

Mais il constate que ce type n'est pas absolument général et comporte quelques exceptions. Il a soin, d'ailleurs, de préciser « que cette extrême sensibilité des artistes est plutôt une sensibilité professionnelle qu'ils réservent pour les choses de leur art qu'un développement général de la puissance d'aimer et de sentir ». Il ajoute... « Au fond, je crois que la sensibilité de l'artiste n'est encore qu'une forme d'imagination : c'est ce que l'on pourrait appeler l'imagination sentimentale, c'est-à-dire l'aptitude à évoquer des sentiments comme on évoque des images, par un effort de représentation. »

Ces remarques judicieuses nous paraissent s'appliquer plus particulièrement aux artistes plastiques et aux littérateurs. Chez les musiciens, les plus émotifs des artistes, la vie sentimentale semble déborder beaucoup plus souvent dans la vie réelle, au point quelquefois de la submerger et de se confondre avec elle, ainsi que l'histoire des grands musiciens nous en fournit de notoires exemples.

*
* *

La nature particulièrement émotionnelle des œuvres musicales est généralement reconnue. L'opinion contraire a cependant été soutenue et par des hommes de valeur, des savants, des philosophes, des esthéticiens. L'un d'eux, Hanslick, n'a pas craint de dire que « c'est un chant intérieur non un sentiment intérieur qui pousse le musicien à composer ».

Mais ce point de vue est repoussé par la plupart des philosophes, d'abord, et par tous les musiciens ensuite, notamment par Berlioz, Schumann, Chopin, Gounod, Wagner, etc.

Il est possible cependant que l'argumentation d'Hanslick ne soit pas dépourvue de toute base réelle et qu'elle puisse s'appliquer, dans une faible mesure, à une certaine partie de la production musicale. Nous voulons parler de ce genre de composition que l'on qualifie quelquefois d'architecture de sons ; de ces œuvres dans lesquelles s'entrelacent harmonieusement des sortes d'arabesques instrumentales, donnant naissance à d'a-

gréables sonorités, amusant l'esprit, mais ne visant nullement à pénétrer jusqu'à l'âme.

Peut-on dire, d'ailleurs, que ces inventions elles-mêmes soient totalement dépourvues d'éléments émotifs ou affectifs. S'il en était réellement ainsi l'action d'une telle musique serait de peu de durée sur le public. Il n'écouterait bientôt plus et le morceau s'achèverait au milieu de l'indifférence générale.

Au surplus, cette discussion ne porte que sur une partie infime de la production musicale et l'on reste en droit de dire que, d'une façon générale, l'aliment de la musique, qu'elle soit dramatique ou simplement symphonique, est essentiellement émotionnel.

III

LA CRÉATION MUSICALE

La création musicale n'est pas accessible à tous. Il y faut une nature spéciale, une organisation particulière qui est celle du musicien-né.

« Un homme ordinaire » — dit M. Lucien Arréat, dans *Mémoire et Imagination* — « ne

discerne les voix, les bruits que par des qualités assez grossières et n'a jamais que des perceptions massives de l'ouïe. Le musicien, lui, porte dans sa tête un système cohérent d'images tonales, où chaque élément a sa place et sa valeur ; il perçoit les différences délicates des sons, des timbres ; il arrive enfin, par l'exercice, à en pénétrer les combinaisons les plus variées et la connaissance des relations harmoniques est pour lui ce que le dessin et la connaissance des valeurs sont pour le peintre... »

Il est donc une façon de sentir « musicale ». Étant innée, faisant en quelque sorte partie du tempérament physique et moral, elle se manifeste de très bonne heure. Cela explique la précocité vraiment surprenante des musiciens. Il nous suffira de citer des noms comme ceux de Bach, Hændel, Gluck, Grétry, Haydn, Mozart, Weber, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Félicien David, C. Saint-Saëns, etc.

L'âge de la création *personnelle* varie chez eux de quatre à douze ans. C'est ce dernier âge qui représente l'âge habituel de la précocité musicale. Ceux qui ne manifestent leurs

aptitudes que tardivement, comme Beethoven et Wagner, sont l'exception.

Dans les arts plastiques la précocité moyenne ne s'observe qu'un peu plus tard et, chez les littérateurs, un peu plus tard encore.

Ce qui fait surtout le musicien c'est la faculté qui lui est naturelle de transposer immédiatement toutes choses en matière musicale, qu'il s'agisse d'émotions, de sentiments, d'impressions extérieures ou intérieures. C'est là ce qui constitue son tempérament particulier.

Mais cette disposition naturelle ne suffirait pas ; l'éducation doit la compléter et la mettre en valeur. On nous opposera peut-être les auteurs inconnus de mélodies populaires. Assurément ce furent des âmes musicales, on peut même dire des âmes d'artistes ; il ne leur en a pas moins manqué l'éducation technique pour devenir des compositeurs dans le sens complet du mot.

L'éducation musicale, par elle-même, peut exercer une influence considérable sur la culture générale de l'esprit. Nous pourrions facilement en fournir des exemples. Tels compositeurs modernes, dont les noms figurent

dans notre liste, n'avaient à leurs débuts qu'une écriture assez ordinaire ; on pouvait y découvrir, en y regardant bien, des signes d'aptitude artistique joints à la clarté et à la netteté. Une vingtaine d'années plus tard, leur écriture s'est modifiée au point qu'on la reconnaît à peine ; elle présente les signes de supériorité intellectuelle et de culture générale qui lui manquaient autrefois.

Comme le faisait remarquer récemment un critique des plus avisés, M. Pierre Lasserre, les Grecs avaient si bien compris l'influence éducatrice de la musique qu'ils lui donnaient une place prépondérante dans la formation intellectuelle, morale et physique de la jeunesse.

« Ceux qui ont étudié la technique de la composition musicale moderne, — écrit-il dans l'article intitulé : *L'utilitarisme au collège* — harmonie, contre-point et fugue, savent qu'il y a là non seulement des règles pour agencer les sons, mais un merveilleux instrument de culture générale de l'esprit ; il y a là une logique, une géométrie, une mécanique à l'œuvre, une architecture implicite et un champ inépuisable à l'exercice de la finesse. »

On ne peut mieux dire et il est facile de constater que l'écriture de tous les grands maîtres de la musique présente les signes de la plus haute culture. On ne compte plus ceux qui ont écrit sur leur art, non seulement de façon congrue, comme il convient à des gens parlant de leur métier, mais encore avec un incontestable talent d'exposition. L'époque contemporaine en fournit de vivants exemples.

Dans l'écriture des musiciens auxquels nous faisons allusion, les signes de culture générale sont aussi marqués que dans celle des grands écrivains (clarté, netteté, simplifications, formes typographiques, tendance dextrogyre, etc.).

Ceci nous amène à parler du rôle du facteur intellectuel dans la création musicale.

Si, comme nous pensons l'avoir démontré, l'aliment de la musique, sa matière proprement dite, est d'origine affective, il faut au musicien, pour en tirer parti, pour lui donner forme d'œuvre d'art, des qualités d'ordre purement intellectuel.

Ces qualités, — en dehors de l'étendue de l'imagination, dont la nécessité est évidente — sont l'habileté technique et le sens critique.

autrement dit, la science de la composition et le goût, deux qualités que, seule, une éducation sérieuse peut amener à leur complet épanouissement.

L'imagination, nous l'avons vu, est révélée par l'écriture mouvementée. L'habileté technique se traduit par les signes de culture générale ; le goût par les formes élégantes de l'écriture, son harmonie et sa bonne ordonnance (sentiment des proportions).

D'autre part, cette forte éducation musicale, que nous considérons comme indispensable à la formation du compositeur, n'a pas seulement pour résultat d'affiner la culture générale de l'esprit. Par l'étude méthodique et raisonnée de toutes les œuvres qui ont compté dans les fastes de la musique, elle meuble la mémoire de formes musicales, la remplit d'un nombre considérable d'images sonores qui, par le travail de dissociation et d'association, vont se trouver morcelées, dissoutes, combinées ensemble. Elles formeront la réserve profonde de matériaux musicaux où s'élaboreront, dans l'inconscient, les mélodies nouvelles qui, soudain, jailliront au moment propice, sous forme d'inspiration.

*
* *

Le travail inconscient, on le conçoit de reste, porte toujours la marque originale du cerveau qui l'a élaboré. En effet, le choix des souvenirs qui s'emmagasinent dans ce cerveau, au fur et à mesure des perceptions émotionnelles, est déterminé par la nature affective particulière à chaque individu.

Les produits de la création inconsciente sont rarement achevés, définitifs. Ils ont besoin d'être mûris, modifiés, développés sous l'œil de la conscience, sous le double contrôle du goût et de la raison. Ce travail se fait lentement ou rapidement suivant la nature particulière à chaque esprit.

*
* *

Nous voulons, en terminant, placer sous les yeux du lecteur un fragment des *Souvenirs* qu'a publié récemment le regretté maître Massenet dans l'*Echo de Paris* et qui fournit un exemple bien curieux de cérébration inconsciente.

Il travaillait — c'était en 1875 — à la partition du *Roi de Lahore*.

« L'été, cette année-là, — écrit-il — fut particulièrement chaud et fatigant. J'en étais accablé à ce point qu'un jour où un formidable orage avait éclaté je me sentis comme anéanti et me laissai aller au sommeil.

« Si le corps cependant était ainsi assoupi, mon esprit, par contre, ne restait pas inactif : il sembla n'avoir cessé de travailler. Mes idées parurent, en effet, avoir profité de cette accalmie involontaire, imposée par la nature, pour se classer. J'avais entendu, comme en songe, mon troisième acte, le Paradis d'Indra, joué sur la scène de l'Opéra !... L'impalpable audition en avait comme imprégné mon cerveau. Ce phénomène, je le vis, d'ailleurs, se renouveler en moi par la suite à différentes reprises. »

Le fait le plus frappant c'est qu'une fois réveillé, l'illustre musicien n'eut aucune peine à retrouver les motifs et à les noter, séance tenante, sur du papier à musique.

IV

LE GÉNIE

Qu'est-ce que le génie, quelles sont les conditions psychologiques, physiologiques et même sociologiques qui concourent à sa formation? Ce sont là des questions qui ont singulièrement préoccupé les philosophes et les savants des temps modernes. Les théories les plus diverses ont vu le jour successivement. La plus fameuse est celle qui assimile tout bonnement le génie à la folie, ou qui les place si près l'un de l'autre qu'à l'en croire ils ne seraient séparés que par l'épaisseur d'un cheveu.

Il est vrai qu'une autre théorie affirme sérieusement que tous les hommes sont fous, plus ou moins, et que, seule, une question de degré les différencie, établissant ainsi la ligne de démarcation entre ceux que l'on doit enfermer et ceux qui peuvent être laissés en liberté.

Il faut avouer que certains savants et certains philosophes ont, quand ils s'y mettent,

infiniment d'imagination. Ces théories, manifestement exagérées, sont nées d'observations beaucoup trop restreintes, ainsi que d'une généralisation hâtive et imprudente. Il faut en rabattre singulièrement pour se rapprocher de la réalité.

La vérité — l'honneur de l'avoir établi revient aux psychologues — est que le génie ne va pas sans quelque léger désordre dans le fonctionnement des rouages du cerveau, désordre, d'ailleurs, le plus souvent *partiel* et momentané.

Une intelligence dont le fonctionnement serait très régulier, très parfaitement ordonné, sans aucun moment de défaillance partielle ou de déséquilibre, aurait bien peu de chances de donner naissance à une invention, tout au moins dans le domaine artistique. En effet, il n'y aurait aucune place, chez elle, pour la fantaisie que l'on peut considérer comme la principale génératrice des idées esthétiques.

M. Fr. Paulhan, dans sa *Psychologie de l'Invention*, met bien le doigt sur le nœud de la question.

« L'invention, dit-il, demande à la fois, ou du moins reconnaît pour conditions très favo-

rables, un certain déséquilibre de l'esprit et aussi un équilibre très fort soit de l'esprit en général soit de certaines tendances. Comme elle exige généralement une certaine activité indépendante et irrégulière des éléments psychiques, tout ce qui favorise ce genre d'activité peut être une condition favorable à l'invention au sens le plus général du mot... »

L'existence de tendances divergentes dans l'esprit, le trouble plus ou moins marqué dans le fonctionnement normal du cerveau, doivent, ce semble, se manifester d'une façon quelconque dans les traits de l'écriture.

Nous pensons, en effet, qu'il serait plausible d'attribuer cette signification aux inégalités de direction, fréquentes dans l'écriture de tous les artistes et particulièrement fréquentes chez les musiciens.

Rappelons que nous avons noté de très grandes inégalités de direction dans l'écriture de Bach, Grétry, Beethoven, Meyerbeer, Schumann, Verdi, César Franck, Brahms, etc.; des inégalités un peu moins grandes mais très sensibles encore dans celle de Lully, Rameau, Hændel, Gluck, Haydn, Mozart, Boieldieu, Weber, Rossini, Donizetti, Berlioz, Men-

delssohn, Liszt, Wagner, Gounod, Reyer, etc.

Dans les écritures suivantes les inégalités en direction sont un peu moins marquées : Méhul, Hérold, Schubert, Chopin, Félicien David, E. Lalo, E. Chabrier, etc.

Ce sont ces inégalités, combinées avec d'autres irrégularités de l'écriture qui donnent parfois à celle-ci ce que l'on nomme l'aspect *discordant*, indice, *lorsqu'il est très marqué*, d'un certain trouble dans les facultés intellectuelles.

Nous n'avons pas trouvé, d'ailleurs, chez les musiciens d'écriture discordante proprement dite, mais quelques écritures *légèrement discordantes*, celles notamment de Beethoven, Schumann, Liszt, Verdi, Brahms, etc.

Mais il y a loin, on le voit, de ces quelques indices, très atténués, aux incohérences étranges que les médecins aliénistes observent journellement dans l'écriture de leurs pensionnaires.

A l'écriture discordante, aux inégalités marquées de direction, il serait bon d'adjoindre les signes de la tendance à l'exaltation et à l'enthousiasme. Ces deux tendances sont, à n'en pas douter, produites par une poussée

violente, dans un certain sens, des forces affectives. Elles ont pour effet inévitable de rompre l'équilibre de l'esprit et d'engendrer ce trouble partiel et momentané dont il est question plus haut.

Les signes particuliers de la tendance à l'exaltation, d'après certains graphologues, seraient l'*s* minuscule et l'*r* minuscule plus grands que les autres lettres, les *panses* très enflées (imagination exaltée). Ceux de la tendance à l'enthousiasme sont les grands mouvements de la plume (grande imagination), l'écriture rapide, inclinée, montante, grossissante.

Nous avons vu, dans la première partie, que ces derniers signes — ceux de l'enthousiasme — sont des plus répandus dans l'écriture des musiciens. Ceux de l'exaltation se remarquent dans des proportions sensiblement égales (une quarantaine de cas) chez les musiciens, les artistes et les littérateurs.

TROISIÈME PARTIE

ESQUISSES ET PORTRAITS

Les études graphologiques que l'on va lire ne sont pas basées uniquement sur les autographes ou fragments d'autographes reproduits dans ce volume. Nous avons fait état, également, des constatations relevées sur tous les autographes étudiés par nous au cours de nos recherches.

Nous avons donné une importance particulière aux appréciations portant sur les facultés de l'intelligence, comme il convenait en un ouvrage où l'on cherche à préciser les conditions de la création esthétique.

JEAN-BAPTISTE LULLY

(1632.)

Les autographes de Lully sont extrêmement rares, nous entendons par là les autographes

écrits en entier de sa main, car les signatures au bas de lettres ou de quittances se rencontrent dans diverses collections.

Lully écrivait peu, sans doute, et cela explique quelque gaucherie, quelque raideur dans les traits de son écriture.

Dans l'autographe de 1681 qui se trouve aux Archives Nationales (soumission pour la charge de conseiller-secrétaire du Roi, document entièrement écrit de la main de Lully et dont nous plaçons un fragment sous les yeux du lecteur), l'écriture est grande, légèrement montante, d'allure majestueuse et même un peu solennelle. (Les dimensions sont réduites d'un *septième* environ dans la reproduction.) On y sent l'homme d'importance, aux visées élevées ; l'homme que soutient la faveur royale et qui va voir sa situation grandir encore. Cette écriture, évidemment, a quelque chose d'officiel ; on n'y sent pas le naturel et le laisser-aller habituels aux lettres intimes. Il est juste d'en tenir compte dans l'interprétation.

Les espaces entre les lignes et entre les mots sont suffisants et proportionnés à la hauteur des lettres, mais ces dernières sont assez serrées dans les mots (dans les *m*, notamment,

les jambages sont très serrés) ce qui dénote,

outre une tendance à l'économie, un caractère difficile ou, tout au moins, ombrageux.

Nous avons remarqué, au-dessous de la signature mise au bas d'une quittance de 1684, un paraphe fort embrouillé, révélateur de l'habileté en affaires et se terminant par un large crochet accapareur. Dans d'autres documents, le paraphe est tracé à la suite du nom, mais il en est également séparé (aptitude à l'intrigue). Ces remarques nous amènent à penser que Lully n'était pas moins doué pour acquérir la fortune que pour la conserver.

L'absence de mots gladiolés, l'allure générale de l'écriture impliquent néanmoins une

certaine loyauté. Si Lully était habile, s'il savait mettre à profit les bonnes occasions, il n'avait du moins pas recours à des moyens indignes de sa dignité et de sa situation.

L'écriture, demi-arrondie demi-anguleuse, a du relief ; elle est nette, mouvementée, élevée et, en dépit de son aspect quelque peu guindé, offre aux yeux, de temps à autre, des courbes élégantes. Elle est lisible et assez ordonnée (la marge à gauche va en diminuant, signe de restriction dans les dépenses).

L'intelligence est donc claire ; l'esprif vif et net. L'imagination a de la grandeur ; l'inspiration a de la grâce, de la noblesse et peut s'élever à une certaine hauteur (ponctuation élevée).

Les lignes serpentines, les mots sinueux, indiquent la souplesse de la pensée en même temps qu'une vive émotivité. A cette interprétation doivent se rapporter également les inégalités en hauteur, en espacements entre les lettres, et en direction. Des mots alternativement larges et serrés sont l'indice d'une susceptibilité assez vive et qui pouvait se manifester parfois vertement, l'énergie étant grande

et l'agressivité visible dans les barres de *t* assez fortes et pointues. Lully devait avoir la répartie prompte et même la main leste. Mais il semble avoir été plus bourru que vraiment méchant. L'inclinaison de son écriture, les courbes qui s'y rencontrent, prouvent qu'il n'était pas incapable de tendresse ni de bonté.

Assez exubérant de nature, il livrait toutefois très peu de lui-même. Rarement crénelée, son écriture est souvent jointoyée et même avec œilleton.

Les barres de *t* jamais omises, souvent raccrochées à la base, dénotent une volonté suivie, de la patience et de la ténacité. Quelques barres de *t* dirigées à droite en bas (entêtement), des finales avec *harpons*, confirment cette interprétation.

L'écriture est presque complètement liée.

J.-P. RAMEAU

(1683.)

Lorsque l'on étudie l'écriture de Rameau il faut bien distinguer entre les lettres officielles et l'écriture plus intime. Les premières sont,

pour ainsi dire, calligraphiées ; elles conservent, bien entendu, les caractères généraux de l'écriture, qui est fort élégante et d'une distinction marquée ; mais elles présentent cette particularité d'être complètement juxtaposées, tandis que l'écriture plus intime est presque liée dans les mots et comporte même souvent des liaisons anormales entre les mots, indices d'une très grande activité intellectuelle. Les deux fragments d'autographes que nous reproduisons sont réduits d'environ *un dixième.*

L'écriture de Rameau est une des plus belles qui nous soient passées sous les yeux au cours de notre étude.

Votre très humble et très
obéissant serviteur Rameau

Plus arrondie qu'anguleuse, ayant du relief et de la netteté, modérément mouvementée, gracieuse et harmonieuse, bien espacée entre les lignes et normalement entre les mots, dextrogyre, modérément serpentine avec mots sinueux, claire et ordonnée.

C'est donc une intelligence de premier ordre, lucide, cultivée, admirablement équi-

librée, avec une belle imagination, pleine de charme et de grâce, un goût délicat et le sentiment remarquable des proportions.

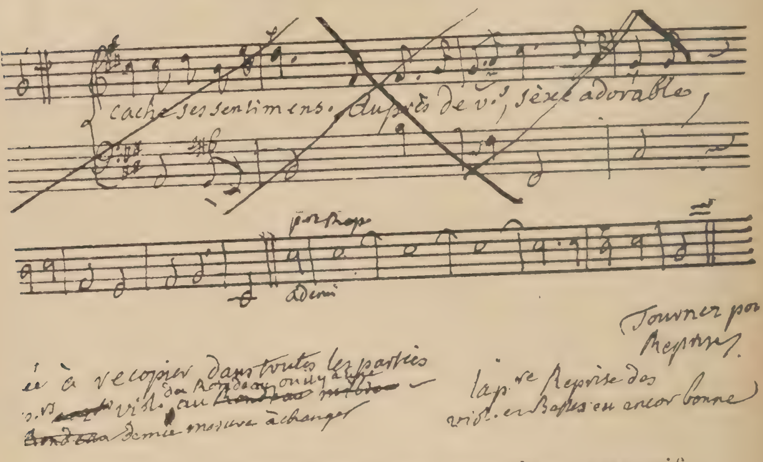
Cette écriture, plus gracieuse que celle de Lully, révèle également une culture plus affinée. Aux dons naturels, dont tous les deux étaient richement pourvus, Rameau joignait une intelligence plus étendue, une raison plus puissante. C'est ce que démontrent la sobriété des finales, l'harmonie de l'ensemble, les larges intervalles entre les lignes.

Au point de vue moral, l'écriture mi-arrondie mi-anguleuse, parfois plus arrondie qu'anguleuse, modérément inclinée, crénelée sans exagération, quelquefois jointoyée, avec des finales précises et sobres, indique une nature bonne dans le fond mais peu démonstrative, franche mais en même temps discrète, avec des manières correctes et un peu froides.

Les mots rarement gladiolés, la clarté de l'ensemble, l'inclinaison modérée, la tendance nettement dextrogyre, disent toute la loyauté de Rameau, sa conscience artistique, son éloignement des jalousies mesquines. S'il était passionné c'était uniquement pour son art.

D'une grande énergie et connaissant sa

valeur, il mettait tout en œuvre, lorsqu'il croyait avoir raison, pour faire prévaloir ses idées (barres du *t* sur la hampe). Il ne craignait



pas les polémiques. Son paraphe, avec vif retour à droite indique nettement la combativité.

C'était un homme à principes (lignes presque rigides) incapable de ramper ou de flatter pour parvenir.

Une légende créée par les contemporains et entretenue par les adversaires de Rameau, notamment par Diderot — voir le *Neveu de Rameau* — présente le grand musicien comme ayant été d'une avarice sordide. L'examen de

son écriture ne semble pas leur donner raison.

Sans doute c'était un homme ordonné ; il ne jetait pas l'argent par les fenêtres. Il avait une famille à nourrir, des enfants à établir et réglait ses dépenses de façon à ne pas absorber ses revenus. Mais de là à l'avarice, il y a loin.

Ce qui paraît plus probable c'est qu'absorbé comme il l'était par son art — la véritable passion de sa vie — il attachait peu d'importance au confort de la vie matérielle, au luxe extérieur, à ce que nous appelons la représentation. De là sa mise un peu négligée qui lui attira tant de brocarts.

Il y avait en lui deux hommes. Un grand, un très grand artiste dont la vie, tout intellectuelle, se complaisait dans le monde des idées, dans les sphères supérieures de l'idéal artistique, et un petit bourgeois très rangé, très probe, longtemps réduit aux plus maigres ressources et qui, lorsque sonna, sur le tard, l'heure de la fortune, ne se soucia que fort peu de changer le genre de vie dont l'habitude avait fait pour lui une seconde nature.

JEAN-SÉBASTIEN BACH

(1685.)

Ce qui frappe tout d'abord dans l'écriture de Bach, c'est une puissance et une énergie singulières. On y sent comme la griffe du lion. L'homme qui a tracé ces lignes apparaît comme un grand volontaire.

D'une sensibilité intellectuelle et morale extrême (inégalités en hauteur, largeur, espaces entre les lettres et les mots et surtout en direction, mots sinueux, mots grands et petits, droits et inclinés). Doué d'une belle imagination (écriture assez mouvementée) que maintient la réflexion et le sentiment de la mesure (finales modérées), Bach pouvait, dans ses compositions, allier harmonieusement le charme et la force, la grandeur et la grâce (relief des traits, prédominance des courbes, formes gracieuses, courbes élégantes).

Les larges espaces entre les mots et les lignes, la clarté et la netteté de l'écriture, sa sobriété relative, les lignes sinueuses, attestent l'étendue, la lucidité, la souplesse de l'in-

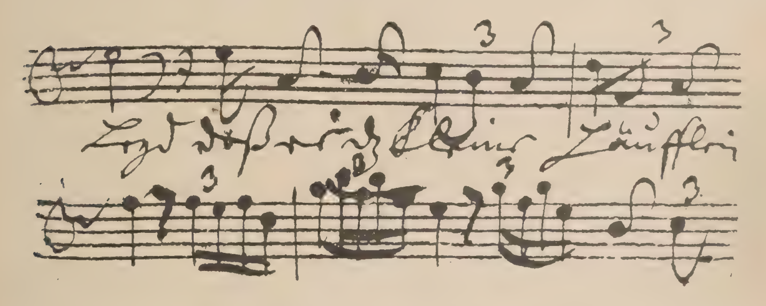
telligence et achèvent de caractériser ce cerveau puissant.

Verfertiget

von

Joh: Seb: Bach

Nature bonne dans le fond, mais un peu bourrue, Bach n'était pas homme à supporter longtemps les attaques ni les injures. La



patience, dont il était cependant assez largement pourvu, n'y résistait guère, et son mécontentement éclatait avec d'autant plus de force qu'il avait été plus longtemps contenu.

Sa puissance de volonté, sa ténacité (révé-

lées par les barres de *t* courtes et rattachées à la base, souvent orientées vers le bas, aussi par les *f* bouclés) expliquent l'étendue de l'œuvre de Bach et la conscience soutenue apportée à l'exécution.

L'écriture est plus liée que juxtaposée.

G.-F. HÆNDEL

(1685.)

Noble et belle intelligence.

Pour la variété de ses dons, pour l'étendue de ses facultés, pour leur harmonieux équi-

Vôtre

tres-humble et tresobeissant
Serviteur
George Frideric Handel

libre, on peut la comparer à celle de Rameau et à celle de Gluck.

Examinez ces traits dont les formes aristocratiques rappellent un peu celles de l'écri-

ture du grand Rubens. On peut se dispenser d'en détailler les caractéristiques. Elles frappent les yeux au premier abord.

Quelle clarté, quelle limpidité dans l'intelligence! Quelle culture, quelle netteté dans l'esprit. La modération, la réflexion, le sens critique, le sentiment délicat des proportions et de la mesure, servent à maintenir dans de justes limites une imagination grande et belle d'où l'inspiration coule à pleins bords.

La grandeur, une certaine pompe même, caractérisent plus particulièrement les productions de Hændel; mais le charme et la grâce, une grâce pieusement attendrie parfois, y parlent aussi à l'âme. On y respire un air pur et sain comme les vents du large.

Un grand bon sens se révèle dans l'harmonie, le naturel, la simplicité relative de l'écriture, et aussi une certaine modestie que n'avait amoindrie que bien peu la gloire, puisque ces caractères de l'écriture se maintiennent jusque dans les autographes des dernières années et même dans le testament de l'illustre musicien.

La loyauté, la droiture, la franchise teintée de réserve délicate, se lisent dans ces lignes,

ainsi que la dignité, la distinction des manières, l'amour de la tenue et même un certain goût pour le faste.

La régularité du graphisme, au cours d'une existence si magnifiquement remplie, atteste la constance de Hændel dans ses amitiés et la sûreté de ses relations.

Si Hændel a été un grand artiste il semble aussi avoir constitué, dans le sens le plus élevé du mot, ce que le XVIIIe siècle appelait un *honnête homme*.

L'énergie calme, la volonté suivie, l'obstination dans l'effort, nous sont indiqués par les angles de l'écriture, — demi-anguleuse demi-arrondie — par son relief, sa fermeté, les barres de *t* courtes et reliées à la base. L'activité par les lignes légèrement montantes. L'émotivité, la sensibilité vive, par les inégalités de l'écriture — qui laisse transparaître également quelque susceptibilité.

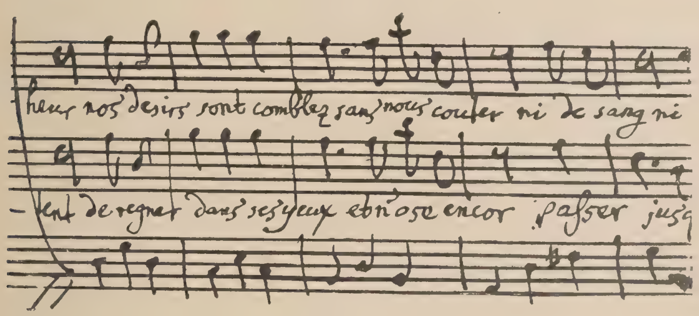
L'écriture est plus liée que juxtaposée.

Le fragment reproduit a subi une réduction d'*un neuvième*.

C.-W. GLUCK

(1714.)

Au premier aspect de cette écriture on se sent en présence d'une intelligence de premier ordre, d'un cerveau puissant en même temps que d'une remarquable organisation artistique.



Claire, nette, espacée, à tendance dextrogyre, cette écriture, en même temps que l'étendue des facultés intellectuelles, nous montre la clarté, la précision et la vivacité de l'esprit, la puissance d'attention et de réflexion dont il est capable (faible inclinaison, relief et sobriété des traits).

La prédominance des courbes, leur grâce extrême, la distinction et l'harmonie générale

de l'ensemble, nous renseignent sur la richesse d'une imagination où la grandeur et la noblesse s'allient aisément au charme, à la grâce et à l'élégance. L'inspiration s'élève à une grande hauteur (hampes du *d* montantes, finales montantes, ponctuation assez élevée). Le goût est pur, le sens critique aiguisé, le jugement excellent, le sentiment des proportions parfaitement marqué (finales sobres et acérées, ordonnance très soignée, écriture harmonieuse).

Un tel homme est aussi propre aux conceptions d'ensemble qu'aux ingénieuses innovations dans le détail.

En rapprochant l'originalité de certains traits (*C* en forme de signe de la mesure à quatre temps ; *s* rappelant la forme des soupirs) des signes de la puissance de réflexion et de raisonnement, on comprend qu'il ait fait œuvre de novateur.

Son énergie et sa puissance de volonté (écriture en relief, barres de *t* courtes et fortes) le portaient à faire prévaloir ses idées. Mais il possédait assez de souplesse d'esprit (lignes serpentines) de patience (barres de *t* rattachées à la base) pour ne pas heurter de front les

il ne me reste qu'à vous prier de la continuation de votre chère amitié, et d'etre persuadé des sentimens d'estime, et de considé=ration, avec les quels j'ai l'honneur d'etre

Monsieur

de Vienne 1 April 1778

votre tres humble et tres obeissant serviteur Chevalier Gluck

P.S: je vous pria, de faire mes complimens à Monsieur de Campan.

préjugés contemporains et introduire à doses graduées, dans ses œuvres, les réformes qu'il avait à cœur de réaliser.

Les inégalités très marquées en hauteur, en largeur, en intervalles entre les lettres et les mots, plus modérément en direction, donnent l'étendue de son émotivité. S'il conservait habituellement une grande maîtrise de lui-même (écriture presque redressée, finales sobres) il ne savait pas toujours contenir les impatiences où le jetaient d'injustes attaques. La polémique, d'ailleurs, ne lui faisait pas peur.

Au moral, nature bonne, mais faiblement expansive (écriture plus arrondie qu'anguleuse, redressée, jointoyée sans œilleton, finales sobres), droite et généreuse. Abord un peu froid et cérémonieux ; mais bienveillance réelle.

Le paraphe assez compliqué qui termine la signature prouve une réelle habileté dans la conduite des affaires. Mais l'élévation de son caractère l'éloignait de toute basse intrigue et de tout moyen peu recommandable d'augmenter sa fortune.

L'écriture de Gluck est beaucoup plus liée que juxtaposée.

N. Piccinni. — Il nous a paru intéressant, après cet exposé de la personnalité intellectuelle et morale du grand musicien, de jeter un coup d'œil sur l'écriture de son malheureux rival, Nicolo Piccinni.

On mesure, au premier coup d'œil, la distance énorme qui sépare les deux hommes.

Ce n'est pas que Piccinni fût le premier venu. Son écriture plus arrondie qu'anguleuse, en relief, modérément mouvementée, assez nette, assez gracieuse, assez simplifiée, espacée, moyenne, inclinée, jointoyée, légèrement descendante, serpentine avec mots sinueux, inégale en hauteur, largeur, intervalles, direction, avec mots gladiolés, plus liée que juxtaposée, claire et ordonnée, montre qu'il ne manquait pas d'intelligence, ni de culture, ni de finesse ; que son imagination avait de la grâce et même qu'il était susceptible d'une certaine hauteur d'inspiration (points des *i* élevés). Mais l'ensemble du graphisme a quelque chose de timide, de prudent et de réservé ; même, vers la fin de la vie, on y sent le découragement (écriture descendante). Dans tous les cas, il suffit de placer côte à côte les deux écritures pour constater

que Piccinni était hors d'état de lutter avec le colosse.

Sa volonté n'avait que peu de force, mais il faisait preuve d'une grande ténacité.

F.-J. HAYDN

(1732.)

Souriante et attachante figure, ce brave et digne Haydn apparaît bien, tel qu'il fut, dans les traits de ce charmant graphisme.

La prédominance marquée des courbes, les majuscules reliées à la lettre suivante, les finales souvent horizontales disent la bonté de son cœur, sa douceur, sa bienveillance envers les inférieurs. Les *o* et les *a* rarement ouverts sont toutefois dépourvus d'œilletons. Haydn se montrait modérément expansif, plutôt un peu réservé, bien que de nature enjouée. La régularité du graphisme, d'un autographe à

l'autre, témoigne de sa fidélité aux amitiés.

La clarté de l'écriture, sa netteté, les espaces admirablement distribués, les finales sobres et parfois aiguisées, les simplifications, les formes typographiques, montrent l'étendue et la lucidité de l'intelligence, la culture de l'esprit, sa vivacité, la délicatesse et la sûreté du goût.

La forme charmante des traits, l'heureux équilibre et la grâce des divers mouvements donnent ce que l'on appelle l'écriture *harmonieuse*, révélatrice d'un solide bon sens, en même temps que d'amabilité dans les manières.

La dimension généralement petite de l'écriture atteste la finesse de l'esprit et aussi le soin et le souci des détails.

L'inspiration pleine de charme, de grâce piquante et de gaîté, empreinte d'une certaine originalité, ne manque pas non plus de quelque élévation (ponctuation élevée).

L'énergie, manifestée par le relief de l'écriture et par quelques angles, est surtout faite de calme et patiente endurance (barres de *t* légèrement rattachées à la base).

Les mots légèrement sinueux, les inégalités

en hauteur, largeur, espaces et direction prouvent que Haydn, en dépit d'un tempérament assez calme, n'était pas dépourvu d'émotivité et même de quelque susceptibilité. Mais il savait prendre son parti des ennuis et les supportait avec une bonhomie parfois malicieuse. Un optimisme souriant, une candeur qui lui tint compagnie toute sa vie (mots grossissants dans certains autographes) le portaient à prendre les choses du bon côté et à suivre son chemin sans défaillance (lignes presque rigides).

En dépit de succès retentissants et durables il ne connut pas l'orgueil et resta toute sa vie simple et sans morgue. Sa signature est de même dimension que le texte, sans majuscule exagérée. Elle est accompagnée d'un petit paraphe assez embrouillé, révélateur d'une certaine habileté en affaires et surtout d'activité.

L'écriture est généralement beaucoup plus liée que juxtaposée. Elle comporte même parfois des liaisons anormales (grande activité de l'esprit).

A. GRÉTRY

(1741.)

L'aspect de l'écriture de Grétry est assez changeant d'un autographe à l'autre. Cela tient aux variations de l'humeur, aux sautes du caractère. Les lettres serrées dans certains mots, les grandes inégalités en largeur, en direction, en espaces entre les lettres, les mots tantôt anguleux, tantôt arrondis, trahissent en effet un caractère quinteux, irrégulier, tantôt ouvert, tantôt fermé (écriture crénelée ou jointoyée suivant les autographes), très émotif, d'une susceptibilité en quelque sorte maladive, mais sans méchanceté, dans le fond.

Si certains autographes sont peu riches en signes d'art — ce sont précisément ceux où l'humeur difficile se manifeste — d'autres présentent par contre des formes élégantes et même, bien que rarement, offrent l'écriture *gracieuse* proprement dite.

Le charme et la grâce pouvaient donc trouver place dans une imagination assez grande, capable de beaux élans, empreinte de

quelque exaltation, portée à l'enthousiasme, (écriture assez mouvementée, finales montantes, hampes du *d* montantes, ponctuation

faire ce coup superbe, mon cher ami; je sais
que la chose presse; mais vous êtes si actif, si
aimable, si pressant quand vous voulez quelque
chose de juste, qu'on ne peut vous résister,
je vous embrasse de tout mon coeur.

Paris 18 aoust 1791 Gretry

élevée, *s* plus grand que les autres lettres, écriture montante).

L'intelligence est claire et vive (écriture assez rapide, montante, barres de *t* longues). L'esprit a de la netteté et de la souplesse (écriture nette, lignes sinueuses). Le sens critique se traduit par quelques finales acérées. L'ordonnance, assez bonne, donne le sentiment des proportions.

Les barres de *t* un peu longues signifient plus de vivacité que de volonté forte, bien que quelques-unes soient *massuées*, indice

de violence. Certaines, placées en haut de la hampe, trahissent le désir de dominer, d'imposer ses idées ; mais tout cela sans grande suite, tant l'humeur est instable. Un certain nombre de harpons aux finales laissent néanmoins deviner quelque tenacité. Le relief de l'écriture et ses angles indiquent d'ailleurs de la vitalité et de l'énergie.

La dimension de l'écriture, et surtout celle de la signature soulignée deux fois dans certains autographes, montre le sentiment élevé qu'avait de sa valeur l'auteur de *Richard Cœur de lion*. Le fragment que nous reproduisons est réduit d'environ *un cinquième*. La signature est parfois suivie d'un paraphe en forme de lasso qui, rapproché de l'écriture serpentine et de légers gladiolements, laisse supposer quelque diplomatie et quelque savoir faire.

L'écriture de Grétry est presque complètement liée.

W. MOZART

(1756.)

C'est une âme vraiment charmante que celle

de Mozart ; sa dominante est la tendresse. Il aima toute sa vie, d'abord ses parents, ses frères et ses sœurs, ses amis, ensuite et surtout sa femme. Sa sensibilité était exquise et s'exprimait en accents merveilleux qui nous ravissent encore par leur charme, leur tendresse en quelque sorte épurée, leur inexprimable distinction.

fedele fratello amadeo Wolfgango Mozart

Tous les traits de ce tempérament, où la nature semble avoir épuisé ses dons, se retrouvent dans son écriture. Le tracé, rempli de courbes gracieuses, dit la bonté de son cœur, la douceur de ses manières. L'harmonie de l'ensemble, l'inclinaison modérée de l'écriture, sa clarté, sa bonne ordonnance, sa tendance dextrogyre, montrent l'heureux équilibre des facultés, le sens harmonieux des proportions qui caractérise toutes ses œuvres. Chez lui pas de longueurs, pas de vulgarités, pas d'exagérations, rien qui choque le goût, rien qui lasse l'attention de l'auditeur.

Il y avait en lui une finesse native (écriture

der jüngste Mensch schämen müste; und der gedancke, einer armen famille, ohne sich schaden zu thun, aufzuhelfen, vergnügt mich in der ganzen seele; ich küsse ihnen 1000mahl die hände und bin bis in den

dero

Mannheim den 4ten feb:
1778

gehorsamster sohn
Wolfgang Amadè Mozart

an alle gute freünde und freündinen meine Empfehlung, absonderlich an meinen besten freünd H: Bullinger.

petite) en même temps qu'une clarté, une lucidité, une vivacité d'esprit qui lui facilitaient toutes les études. L'audition d'un opéra équivalait à un cours d'harmonie, pour Mozart adolescent, tant était grande sa faculté d'assimilation.

Avec cela une vivacité, une gaîté toutes juvéniles qui ne l'ont quitté que quelques mois avant sa mort, alors qu'affaibli par la maladie, en proie à la misère, désespéré de voir les siens manquer de tout, il s'abandonna pour la première fois au découragement.

A entendre sa musique, on se figurerait que la vie n'avait eu pour lui que des sourires. Il n'en était rien pourtant. Ses succès, si brillants par instants, ne faisaient que précéder les plus étranges vicissitudes. Jamais riche, souvent besoigneux, médiocrement initié aux affaires, il ne s'entendait guère à défendre ses intérêts. (Son paraphe indique plus d'activité que d'habileté).

Mais il était doué d'infiniment de patience et de résignation (barres de *t* légèrement raccrochées à la base), sa force morale, son énergie étaient grandes (écriture en relief, angles dans l'écriture). Il était soutenu par

une foi profonde. Son mysticisme se lit dans les points des *i* élevés, dans les finales montantes. En cet être charmant on put voir apparaître, par moments, un véritable stoïque.

De là vient cette sorte d'optimisme apparent qui se dégage de sa musique. La note mélancolique s'y fait sentir rarement, ne fait qu'effleurer l'âme de l'auditeur, sans la pénétrer trop profondément ; ne va jamais, surtout, jusqu'à la déclamation, retenue par on ne sait quelle délicate pudeur.

La modération de son graphisme, le peu de hauteur des majuscules, montrent la simplicité et la modestie de Mozart. Il avait pourtant le sentiment de sa valeur, mais n'en tirait nul orgueil, rapportant tout au Créateur.

Les souffrances l'avaient mûri, l'avaient trempé. Aussi ses dernières œuvres sont-elles les plus belles et les plus fortes (voir, dans *Don Juan*, la scène du cimetière où Mozart atteint, par des moyens très simples, à une puissance d'expression qui étonne encore aujourd'hui).

Cette alliance si intime, en cette âme d'artiste, de la beauté morale et de la beauté esthétique, des dons de l'esprit et de ceux

du cœur, a comme imprégné tout son œuvre d'un charme pénétrant et pur auquel bien peu d'auditeurs restent insensibles.

L'écriture de Mozart est presque complètement liée.

E.-N. MÉHUL

(1763.)

La clarté de l'écriture, ses espacements, sa netteté, sa bonne ordonnance, indiquent une belle intelligence, un esprit lucide, précis, un goût pur, le sentiment exact des proportions.

L'écriture généralement élégante, en dépit de quelque lourdeur; mouvementée avec grâce, assez rapide; les points des *i* élevés, les finales montantes, le relief de l'écriture, dévoilent un beau tempérament artistique, une inspiration élevée et gracieuse pouvant atteindre même à une certaine puissance.

L'examen de la personnalité morale semble moins favorable à l'auteur de *Joseph*.

Après avoir noté la forme arrondie de l'écriture, sa direction inclinée, ses finales

souvent horizontales, indices de bonté, de douceur et d'affectuosité, on est un peu surpris de constater la présence d'un certain

nombre d'*a* ou de *q* dont l'*o* est tracé en commençant par en bas, en dessous de la lettre, c'est-à-dire en forme de lasso, manifestations graphiques si finement interprétées par M. Solange Pellat dans son *Écriture cares-*

sante et dont la signification générale est : flatterie. Çà et là quelques traits sinistrogyres frappent aussi le regard. (Ces indices ne sont pas tous visibles dans le fragment que nous reproduisons. — Réduction d'*un cinquième* environ.)

Ces divers signes décèlent une nature que les tendances personnelles et altruistes sollicitent tour à tour, dont les expansions ne sont pas toujours exemptes de calcul intéressé (écriture crénelée, quelquefois trop pour les *o*, quelquefois à gauche et souvent avec léger œilleton).

En un mot cette écriture manque de spontanéité, en dépit d'une certaine vivacité apparente.

Les grandes inégalités en hauteur et en largeur, en espaces entre les lettres ; l'écriture devenant soudain anguleuse au milieu de traits arrondis, dénotent également une humeur assez irrégulière, une assez vive susceptibilité.

Généralement longues et fines, mises régulièrement, accompagnées parfois d'*f* bouclés, les barres de *t* témoignent d'une volonté sans grande force mais assez constante.

Le paraphe en double lasso — habileté — est, le plus souvent, détaché du nom — aptitude à l'intrigue. A rapprocher des formes en lasso signalées plus haut.

L'écriture est beaucoup plus liée que juxtaposée.

L. VAN BEETHOVEN

(1770.)

L'écriture de celui qu'on a appelé le *Titan de la musique* n'est pas ordinaire, il faut le reconnaître. D'aucuns ont reculé devant son interprétation et l'ont déclarée indéchiffrable, tout comme celle de Napoléon. Nous pensons que ces derniers n'ont pas eu sous les yeux un nombre suffisant de documents, ou n'en ont eu que de tout à fait exceptionnels.

Sans méconnaître la réalité des difficultés sérieuses qui attendent le graphologue, il nous semble que l'écriture de Beethoven ne peut échapper plus que les autres à l'application des règles graphologiques. Si ces règles ont une base certaine — et nous le croyons fermement — elles peuvent et doivent se prêter à l'interprétation de toute écriture, du

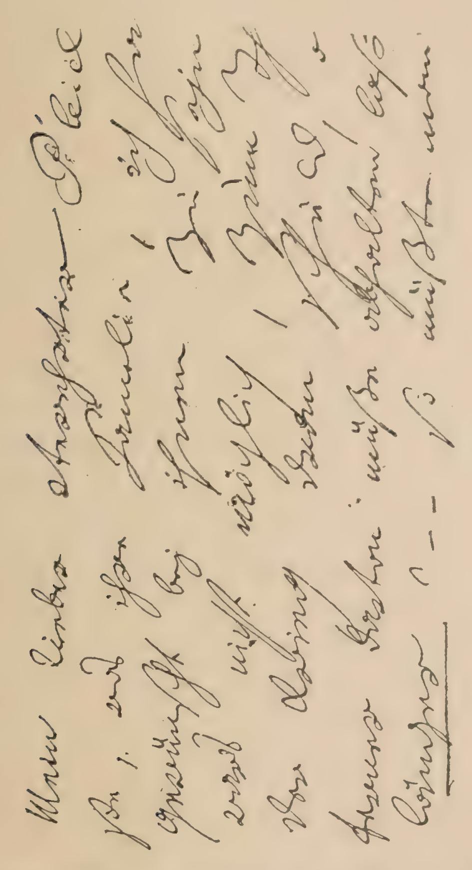
moment qu'elle a été tracée par une main humaine.

Pour étudier utilement l'écriture du grand symphoniste il serait imprudent, cela est certain, de se limiter aux autographes des dernières années et, surtout, de fixer son choix sur certains d'entre eux dont l'aspect, parfois incohérent, a de quoi déconcerter l'observateur.

Il ne faut pas oublier qu'à la fin de sa vie notre musicien, isolé en quelque sorte du reste de l'humanité par une surdité de plus en plus complète, en proie aux accès de la maladie de foie qui devait l'emporter en 1827, l'esprit tenaillé par mille soucis, domestiques, pécuniaires ou professionnels, notre musicien, disons-nous, avait bien quelque droit à perdre par instant cet harmonieux équilibre des facultés qui caractérise l'homme bien portant, assuré du lendemain, confiant dans son talent et dont les œuvres sont promises d'avance aux applaudissements du public.

On doit aussi se rappeler que, fils d'un alcoolique et d'une mère assez débile, le pauvre grand homme ne trouvait pas en sa nature physique un support suffisamment robuste,

suffisamment approprié au cerveau génial sous le poids duquel elle fléchissait.



C'est donc aux autographes de l'âge mûr qu'il nous faut remonter si nous voulons juger,

avec quelques chances de succès, le caractère et les facultés de Beethoven.

Au cours de cette étude nous envisagerons plus spécialement l'autographe écrit en 1807 (lettre à Pleyel) dont un fragment est reproduit ci-contre.

Beethoven est à cette époque dans sa trente-septième année. Il a écrit les quatre premières symphonies, la partition de *Léonore*, la sonate à Kreutzer, etc.

S'il n'a pas encore atteint sa pleine maîtrise — celle de la *symphonie pastorale*, de la sublime *Neuvième*, des derniers quatuors — du moins il est déjà lui-même. La surdité dont les premières atteintes se sont fait sentir une dizaine d'années auparavant et qui progresse de jour en jour, l'isole peu à peu des productions des autres musiciens, le soustrait à leurs influences, l'oblige à se concentrer en lui-même et, par suite, à développer de plus en plus sa propre personnalité.

Il n'a plus rien à demander à la science des autres ; il s'est fait une technique bien à lui et s'apprête à donner l'essor aux élans les plus beaux et les plus puissants de son génie.

Le caractère, asurément, n'est pas tous les

jours commode. L'humeur des plus inégales, parfois fantasque, se décèle dans une certaine discordance, dans les inégalités si profondément marquées de l'écriture (*très* en hauteur, *très* en largeur, *très* en espaces entre les lettres et les mots, *très* en direction). Ces inégalités nous renseignent en même temps sur l'extraordinaire sensibilité de Beethoven et sur sa vive émotivité (à joindre aux signes ci-dessus les mots *très* sinueux).

L'écriture, généralement plus arrondie qu'anguleuse, inclinée et assez rapide, se fait plus anguleuse par instants, se redresse soudain, comme un cheval qui se cabre, nous révélant les sautes d'humeur brusques, les résistances inattendues auxquelles, d'ailleurs, vont bientôt succéder les sourires aimables et les airs les plus engageants.

C'est que le fond de cette nature est la bonté. Beethoven se montre, en général, affectueux, obligeant et secourable. Ses colères ne durent pas. Il est le premier à essuyer les larmes qu'il a fait couler. Il est franc, ouvert, même impulsif, avec, de temps à autre, de subites réserves.

La tendance à l'enthousiasme — qui se

manifeste habituellement par l'écriture montante, rapide, grossissante — est visible dans la plupart des autographes de Beethoven.

Généralement il débute par un tracé assez calme, presque régulier, où les mots véritablement *gracieux* abondent ; puis, peu à peu, il se monte, s'excite ; la rapidité s'accentue, les mots grandissent, graduellement, pour arriver au double, quelquefois au triple, de la dimension du début ; les lignes montent et le caractère mouvementé du graphisme s'exaspère jusqu'à devenir discordant. Ce sont bien là les signes de l'enthousiasme, de l'exaltation.

C'est à ces courts instants où Beethoven est, en quelque sorte, projeté hors de lui-même, qu'il faut attribuer l'origine des missives à l'aspect déconcertant que nous signalons plus haut et qui ne traduisent nullement, on le pense bien, l'état d'esprit habituel de l'illustre musicien.

*
* *

La grandeur de l'imagination est visible dans l'ampleur des mouvements, dans la forme arrondie de l'écriture ; sa puissance dans l'énergie, dans la fermeté du tracé dont les

courbures, même les plus désordonnées, ne renferment jamais aucun signe de mollesse ou de faiblesse.

nicht, daß mir ein
anderer [illegible]
[illegible], meinen Compositi-
onen druckt. —
Mit Hochachtung
Ihr
ergebenster
Beethoven

Certains mots d'une grâce extrême, l'élégance des courbes en général, disent tout le charme de l'inspiration, la pureté et la délicatesse du goût. Quant à l'originalité point n'est besoin, pour la découvrir, de rechercher les

signes particuliers. Elle saute aux yeux.

L'intelligence est vive, nette et claire, sans être jamais obscurcie par l'excès d'imagination. On remarquera que l'ampleur des mouvements, parfois leur discordance, n'amènent jamais la moindre confusion.

Le sens critique se fait sentir dans les finales acérées, en même temps que la tendance aux vives boutades. Car cet esprit qu'assombrissait, à de courts moments, la lassitude morale et le découragement (quelques finales tombantes) avait aussi ses jaillissements de rire et de saillies piquantes.

La volonté, très soutenue, faite d'énergie, de patience et d'obstination (barres de *t* régulièrement mises, raccrochées à la base, dirigées vers le bas à droite, etc.), explique la grandeur de l'œuvre et sa perfection jusque dans les moindres détails.

L'écriture est presque complètement liée dans les autographes que nous avons eu sous les yeux. Elle est *complètement* liée dans une lettre de 1824.

* * *

C'est là tout ce qu'il nous est possible de

dire de l'écriture de Beethoven. Ce n'est pas beaucoup, certes, lorsqu'il s'agit de caractériser une personnalité de cette envergure. On voudrait, n'est-ce pas, des remarques d'une nature plus spéciale, des notations plus particulières, des nuances un peu différentes de celles que nous avons jusqu'à présent employées pour peindre les autres musiciens.

Mais, nous l'avons déjà dit, au delà d'un certain degré de talent la Graphologie n'est pas en état de marquer des différences. Les traits caractéristiques proprement dits du génie lui échappent encore à l'heure actuelle.

Cela ne durera pas toujours et nous ne désespérons pas de voir notre science, mieux armée, fournir un jour à la critique des constatations susceptibles de soutenir ou de renforcer ses jugements.

A.-F. BOIELDIEU

(1775.)

Dans cette aimable petite écriture aux traits plus arrondis qu'anguleux, aux *m* et *n* en forme d'*u*, aux *e* en forme d'accent circon-

flexe, aux larges espaces entre les lignes et les mots, aux finales souvent horizontales, et surtout à la tendance nettement dextrogyre, il est aisé de lire l'exquise bonté d'un cœur excellent, bienveillant, accueillant, généreux et dévoué.

Certes il existait chez ce brave et digne homme quelque nervosité (inégalité de direction, de largeur, et d'espaces entre les lettres), quelque susceptibilité ; mais cela ne tirait guère à conséquence et ne compromettait en rien la sûreté de son commerce. Son graphisme, sensiblement égal d'un autographe à l'autre, indique bien la fidélité aux amitiés. C'était une nature ouverte et discrète à la fois.

A l'auteur d'une semblable écriture il ne fallait pas demander les grands élans, les puissantes envolées, les inspirations sublimes. Mais la grâce, le charme attendri, la délicatesse de l'expression devaient trouver en lui un sûr interprète. Cet esprit alerte et souple, que distinguaient une grande finesse, un goût très délicat, avait au plus haut degré le sens des proportions et le sentiment de la mesure ; il voisinait avec une inspiration charmante,

empreinte d'idéalisme élevé et même d'une certaine exaltation (écriture petite, nette, gracieuse, serpentine avec mots sinueux, inégale dans ses dimensions, espacée, claire, ordonnée, *s* plus grand dans le corps des mots que

pour l'opera. j'aime mieux que nous l'ayons
a feydau. quand cet homme saura bien
sa partie il vaudra deux hautes contes
de celles que j'ai connues dans nos chœurs.
faites lui entendre a ponchard

tout à vous
Boieldieu

les autres lettres, finales montantes, hampes du *d* montantes, points des *i* élevés).

La volonté ne se manifeste pas avec une très grande puissance mais elle est régulière.

Le paraphe mouvementé qui suit la signature et qu'agrémente un petit lasso, révèle à la fois l'activité et un certain savoir-faire.

L'écriture de Boieldieu est plus liée que juxtaposée.

G. SPONTINI

(1779.)

Nous reproduisons deux spécimens de l'écriture de l'auteur de la *Vestale* réduits tous lés deux d'*un dixième* environ. Celui qui porte la date du 2 juin 1845 est un curieux

Votre très obéissant et très dévoué serviteur
Spontini

exemple d'écriture artificielle. Sans les panses très développées des *g*, sans celles des *p*, sans les hampes de *d*, on jurerait un texte formé de caractères d'imprimerie. C'est aussi un spécimen d'écriture *en arcades*. Le musicien, illustre dans toute l'Europe et chargé d'honneurs, pontifie, même la plume à la main. L'élargissement des lettres, la lenteur et la componction voulues du tracé, sont l'indice d'un orgueil immense qui entend s'imposer à

l'admiration de tous. Nous avons relevé ce caractère spécial de l'écriture dans plusieurs autographes antérieurs.

Dans la lettre du 26 mars 1811, bien qu'il y ait quelques réserves à faire, l'écriture paraît infiniment plus naturelle.

et le désir que j'ai de vous servir.
Monsieur, les sentimens distingués de
dévotion avec lesquels j'ai l'honneur d'être
Monsieur

Votre très dévoué servit[r]
Spontini

Très gracieuse, très espacée, d'une grande clarté, mouvementée, mais un peu lente, elle indique une intelligence très claire, sinon très vive, du charme, de la grâce et même une certaine hauteur d'inspiration (finales montantes). Le sentiment exact des proportions, la pureté du goût, ressortent aussi avec évidence d'une ordonnance presque tou-

jours parfaite, jointe à l'élégance des formes.

Les *o* et les *a* ouverts en haut et à droite, dans l'autographe de 1811, laissent supposer, à cette époque, une certaine ouverture d'âme. Plus tard le caractère est complètement fermé.

L'élargissement de certaines lettres indique une belle confiance en soi-même, tandis que le resserrement très marqué des *m* et des *n*, les inégalités en espacements de lettres et en direction, trahissent un caractère ombrageux, une susceptibilité toute prête à la riposte (barres de *t* en formes de pointe d'épieu).

La volonté se montre forte et cherche à dominer. La rigidité des lignes presque complète confirme cette impression et fait apparaître l'homme comme très peu maniable.

L'écriture est tantôt complètement liée, tantôt demi-liée demi-juxtaposée suivant les autographes.

D.-F.-E. AUBER

(1782.)

Dans l'écriture d'Auber, ce qui frappe d'abord, et principalement, ce sont les signes

de l'intelligence, de la culture, de la finesse. Il est certain que cette écriture nerveuse, espacée, nette, simplifiée, assez sobre, légèrement serpentine, aux mots légèrement sinueux, claire et ordonnée, a été tracée par un

de vingt cinq pour cent vous sera faite ; ce qui réduit le prix de l'instrument à 1500 francs.

Daignez, Madame, agréer les hommages de votre serviteur

Auber.

homme remarquablement intelligent, avisé, spirituel. On se croirait en présence du graphisme d'un critique au goût très fin, au jugement excellent, ennemi de tout excès comme de toute vulgarité dans l'expression.

Mais il ne faudrait pas s'y tromper. Les signes d'art abondent aussi dans cette écriture aux traits gracieux, et même les signes d'originalité. Signes d'un art un peu terre à terre, sans grandes envolées, nous le voulons bien, mais qu'anime une inspiration charmante,

élégante, distinguée et même relevée parfois d'une pointe d'idéalisme; une verve fine et très française.

Les courbes qui dominent dans cette écriture, son naturel et sa simplicité, l'ouverture des *a* en haut et à droite, la tendance dextrogyre, légèrement montante, etc., nous montrent en Auber une nature bonne, droite et bienveillante, affectueuse sans être très démonstrative, ayant de la gaîté, de l'entrain, avec une pointe d'humour légèrement caustique.

La volonté se fait sentir de façon assez douce mais continue.

L'écriture d'Auber, nous l'avons remarqué plus haut, présente une particularité intéressante. Elle devient de plus en plus juxtaposée à mesure que le musicien avance en âge. En 1823 elle est aussi liée que juxtaposée.

Nous n'avons pu en trouver d'antérieure à cette époque.

L'autographe que nous reproduisons avec une réduction d'*un dixième* environ, est de 1839.

C.-M. DE WEBER

(1786.)

Les dominantes de cette nature sont une activité et une mobilité peu communes. A travers les autographes on devine une existence fiévreuse, menée au pas de course, avec des changements d'orientation fréquents.

Cette écriture est parfois très rapide. — Peu d'écritures, parmi celles des musiciens, peuvent lui être comparées à ce point de vue. — Elle en devient souvent filiforme, et même d'une lecture assez difficile.

Aussi, pour bien juger des facultés intellectuelles de Weber, convient-il de le saisir dans un de ses moments de calme relatif. Son écriture, où abondent toujours les formes élégantes, apparaît alors comme infiniment plus gracieuse. Arrondie, en relief — parfois même un peu appuyée — mouvementée avec grâce, espacée entre les mots et les lettres (un peu moins entre les lignes), elle donne l'idée d'une belle imagination, ayant à la fois le charme et la puissance et caractérisée par une indéniable originalité.

L'esprit très vif, très lucide, prodigieusement actif, a de la netteté et de la finesse (écriture petite). L'harmonie et le naturel des formes, les lignes sinueuses, révèlent un bon jugement, une grande souplesse de la pensée. Celle-ci, malgré son extrême mobilité, sait se fixer, aller au fond des choses, en scruter le fort et le faible (finales aiguisées).

L'émotivité (mots sinueux, inégalités en tous genres), est grande chez Weber et se traduit, par réaction, en une susceptibilité assez marquée, génératrice d'humeur caustique et de traits piquants.

L'homme était bon, dans le fond, aimable et gai, plein d'entrain, affectueux, obligeant, généreux et même dépensier (écriture espacée, spontanée, finales horizontales, marge grandissante), mais un peu mobile d'impressions et de sentiments. Il eût été imprudent de faire grand fond sur sa constance. Il avait le goût de la bonne tenue (écriture harmonieuse, bonne ordonnance) et des manières fort aimables (prédominance des courbes, écriture gracieuse).

D'une grande énergie (écriture en relief, quelques angles), Weber possédait aussi la

Mit wahrem Vergnügen schließe ich mich den lebhaftesten
Äußerungen in Ihrem lieben Briefe, nach Ihrer vollkom-
menen Zufriedenheit und Wohlsein. Den Freund wird
Sie lieben, und glauben Sie mich stets mit wahrer
Hochachtung und freundschaftlichen Ergebenheit

Ihr
ergebenster
C. M. v. Weber

Dresden d: 15' X: 1823.

ténacité et l'endurance (barres de *t* raccrochées à la base). Un certain optimisme le portait à prendre les choses du bon côté, à supporter patiemment les revers de la fortune.

Les traits principaux du caractère de Weber se retrouvent dans sa musique. Elle brille surtout par la spontanéité, le naturel de l'expression, la profondeur du sentiment, une certaine fougue et la recherche des contrastes un peu violents et de la couleur. Une étrange poésie s'en dégage parfois. Elle s'aiguise aussi, de temps à autre, d'un humour ironique de grande saveur.

L'écriture de Weber est presque complètement liée.

F. HEROLD

(1791.)

Nature remarquablement douée sous le double rapport intellectuel et artistique. — Equilibre parfait entre les diverses facultés. Intelligence lucide et vive (écriture claire, espacée, nette, tendance dextrogyre). — Imagination grande et belle (écriture mouvementée, gracieuse). — Inspiration élevée, avec de la

délicatesse et du charme (points des *i* élevés, finales montantes, écriture assez légère, courbes élégantes), — Grande culture (simplifications, tendance dextrogyre). — Bon sens, équi-

J'ai l'honneur d'être, Monsieur,
avec la plus haute considération
Votre très humble serviteur
Hérold

libre, sentiment des proportions (écriture ordonnée, naturelle, harmonieuse). — Sensibilité, émotivité (inégalités en hauteur, largeur, direction ; mots sinueux). — Ligne de conduite raisonnée et suivie (lignes presque rigides, barres de *t* placées régulièrement, écriture plus liée que juxtaposée).

Bonne nature, affectueuse, dévouée, loyale et sûre.

Une dose suffisante d'énergie et de volonté.

Les paraphes qui suivent la signature sont assez variés. Dans les uns, *en colimaçon* (c'est-à-dire entourant presque complètement le nom) Hérold semble vouloir se cantonner dans

le cercle restreint de la famille, des amis intimes, se soustraire aux importuns. D'autres, en lasso et quelque peu embrouillés, sont l'indice d'une habileté en affaires assez rare chez les musiciens.

J. ROSSINI

(1792.)

Cette écriture à l'allure aisée, aux formes arrondies (avec quelques rares angles), en relief, mouvementée avec grâce, naturelle, espacée, légèrement montante, claire et bien ordonnée, donne l'impression d'une heureuse et alerte nature, concevant facilement et produisant sans effort. L'esprit se révèle très délié, très vif, très souple, par les finales aiguisées, l'activité de l'écriture, les lignes sinueuses ; assez caustique aussi par les barres de *t* acérées, lancées comme des traits ; original et cultivé par les simplifications et les formes typographiques.

Le caractère est affectueux et bon, les manières douces et aimables. La tendance assez dextrogyre de l'écriture, les finales souvent horizontales, les espaces entre les lettres et

de Mr Theodor Labarre a été donnée par Mr Troupenas (qui en est
l'éditeur) a Madme Labarre et la sudite romance se trouve rue
neuve Vivienne N.° 40. Je profite de cette circonstance pour vous
reiterer l'expression sincère de ma gratitude regrettant de n'avoir
pu vous être agreable. J'espere toujours que vous realiserez vos
projets de voyage et que j'aurais le plaisir de vous offrir de vive voix
avec l'expression de mes regrets l'assurance de mes sentimens devoués

Gioachino Rossini

les mots, montrent en Rossini l'homme généreux et porté à rendre service. Sa droiture et sa loyauté sont affirmées par la clarté du graphisme, la spontanéité des mouvements, le calibrage de l'écriture (absence de mots gladiolés), et même la présence de quelques mots grossissants.

L'émotivité révélée comme assez grande par des inégalités marquées en direction, des mots très sinueux, par les espaces inégaux entre les lettres et les mots, par les inégalités en hauteur et en largeur, s'atténuait sous l'influence d'un solide bon sens (écriture harmonieuse) et d'une philosophie souriante.

C'était donc un artiste des plus sympathiques et le fait est que l'auteur du *Barbier* ne connut que de rares ennemis dans sa vie, ceux, bien entendu, qui font cortège à tous les succès.

Sa musique reflète bien sa personnalité. Le mouvement, la grâce et l'esprit en forment l'essence principale. La ponctuation souvent élevée, les finales parfois montantes, les hampes de *d* verticales, prouvent que ce bon vivant était capable de belles envolées, à ses heures.

L'ordonnance toujours très soignée de ses

autographes montre un sentiment exquis des proportions. Chez lui pas de longueurs ni d'excès dans l'expression.

Une certaine complaisance en soi-même se laisse voir dans l'élargissement de quelques lettres, en même temps que de l'aplomb. De même, dans la hauteur de la signature soulignée par un gracieux paraphe en forme de lasso, perce l'orgueil du musicien arrivé.

La volonté s'exerçait avec suite (barres de *t* régulièrement mises). Un certain nombre de petits harpons aux finales révèlent aussi de la ténacité.

L'écriture est plus liée que juxtaposée.

J. MEYERBEER

(1794.)

Les dominantes de cette écriture sont le mouvement, la clarté, l'énergie et en même temps la finesse. Elle présente un caractère très nettement intellectuel. C'est en effet une intelligence des plus lucides, un esprit très cultivé (simplifications, formes dextrogyres) ; net, avisé (finales sobres, acérées), doué d'une

finesse toute diplomatique (lignes très serpentines, mots gladiolés).

Très énergique au travail (relief de l'écri-

Veuillez présenter mes compliments les plus empressés à Madame Crémieux et daignez me croire Votre

Mercredi. tout dévoué
Meyerbeer

ture, angles), très habile dans la conduite des affaires, Meyerbeer savait se maîtriser à propos au milieu des plus grands entraînements (mots écrits lentement au milieu de mots rapides, redressements subits de l'écriture). Sa raison domptait aisément une imagination assez fougueuse et le mettait en garde contre toute imprudence, même momentanée. Car il était fort prudent ; des traits dits *du procureur* (pour remplir les blancs à la fin des lignes)

que nous avons relevés dans un autographe de 1836 en sont la preuve.

Pourtant, au moment où il écrivait cette lettre à Habeneck, au sortir de la répétition générale des *Huguenots*, il ressentait une joie profonde. L'exécution de son œuvre avait été magistrale et il ne pouvait se tenir d'exprimer, sans plus tarder, sa vive satisfaction aux interprètes. Par moments l'enthousiasme déborde et se trahit par la rapidité de l'écriture, par l'ascension des mots au-dessus de la ligne, par leur agrandissement ; mais, tout aussitôt, la raison et la prudence interviennent, font sentir leur frein. Le mouvement se ralentit, les mots s'inscrivent posément et chaque blanc restant à la fin de la ligne est soigneusement garni d'une longue barre.

Remarquablement doué au point de vue artistique, Meyerbeer possédait toute l'envergure nécessaire à la création de belles œuvres. Son imagination, très développée (écriture mouvementée), avait également de la grâce et du charme (courbes gracieuses). Son inspiration pouvait s'élever très haut (finales parfois montantes, points des *i* élevés) et avait de la

puissance (relief de l'écriture, angles, énergie du tracé).

Sa sensibilité, son émotivité ne le cédaient en rien à l'imagination (inégalités très marquées en hauteur, largeur, espacement et direction).

Sa volonté avait tendance à se faire dominatrice (barres de *t* surmontant la hampe) ; mais il savait aussi attendre patiemment les occasions favorables (barres rattachées à la base), et ne lâchait pas facilement prise (*f* bouclés, harpons).

Les barres de *t* souvent acérées, parfois montantes ; ses accents en forme de flèches, indiquent une tendance aux vives ripostes, aux réparties cinglantes ; mais sa raison, son instinct diplomatique savaient le retenir à temps, savaient modérer des impatiences que trahissent par-ci par-là quelques *m* et *n* aux jambages très serrés au milieu de lettres larges.

On a dit de lui qu'il était un grand opportuniste.

L'anecdote suivante, que le hasard de nos recherches a placée sous nos yeux, confirmerait assez cette opinion.

« Il était plein d'indulgence » — écrit Jacques

Offenbach dans un article publié au lendemain de la mort de Meyerbeer, en 1864 — « pour les théâtres qui mutilaient ses œuvres ; il prenait gaiement son parti de cet usage allemand qui veut qu'une pièce, quelle qu'elle soit, ne dure que trois heures à la représentation, ce qui, on le comprend, ne pouvait se faire qu'au moyen de coupures plus ou moins intelligentes. J'étais parfois outré de cette profanation ; mais il me disait, avec son fin sourire :

— « Que voulez-vous ? Mieux vaut vivre avec un bras de moins que de ne pas vivre du tout ! »

« Il faut avouer qu'il était bien accommodant. »

Avec un sentiment marqué de sa valeur (signature plus haute que le texte, *M* en jambages descendants) Meyerbeer ne paraît pas avoir eu de morgue. Sa bienveillance, toutefois, semble plus voulue que naturelle.

Son paraphe, souvent en éclair, indique une très grande activité ; parfois il affecte la forme du *lasso* et montre qu'il préférait de beaucoup, pour arriver à ses fins, recourir à la séduction qu'à la violence. Les formes en lasso ne sont

pas rares, du reste, dans les autographes de Meyerbeer.

Son écriture était plus liée que juxtaposée.

Le fragment reproduit a subi une réduction d'*un dixième* environ.

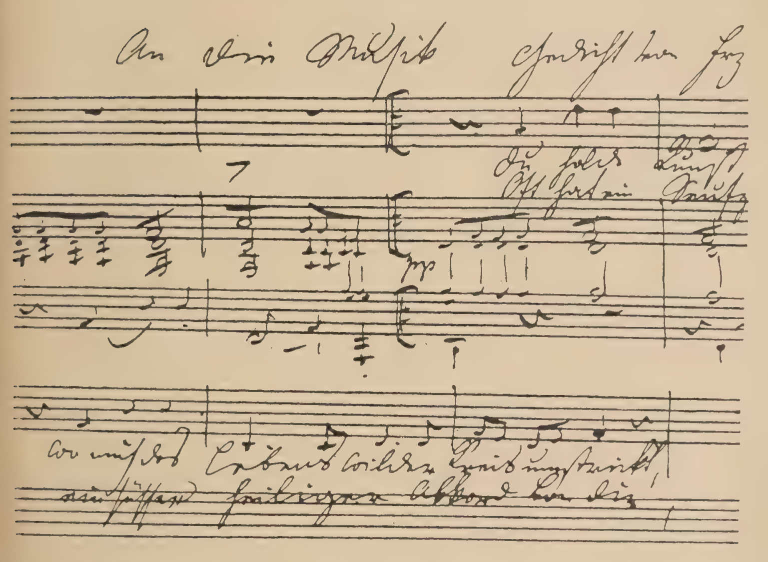
F. SCHUBERT

(1797.)

Cette écriture arrondie, avec quelques angles, très modérément en relief, plutôt légère, révèle, à première vue, une excellente nature, un cœur bon et affectueux, une âme sensible et délicate. La clarté, la netteté du graphisme, une assez grande rapidité de mouvement, montrent la lucidité de l'intelligence, la vivacité de l'esprit, la précision de la pensée. L'imagination est grande (écriture mouvementée) et belle (courbes gracieuses) ; l'inspiration délicate, élevée et même empreinte de mysticisme (écriture légère, ponctuation élevée, finales montantes). La pensée a de la souplesse (écriture serpentine). Les mots très sinueux, les inégalités en hauteur, largeur et direction, indices de grande sensibilité, dénotent en même temps, au plus haut degré, la

faculté de ressentir et d'exprimer les émotions. L'écriture est presque complètement liée.

L'harmonie de l'ensemble, le naturel de



l'écriture, sa hauteur moyenne, l'absence de mots gladiolés, font ressortir la simplicité de cette âme sans orgueil et sans pose — même après les premiers succès — sa sincérité native, en même temps qu'ils révèlent un parfait équilibre des facultés et un grand bon sens.

Les quelques angles que l'on remarque dans l'écriture, le tracé vif et nerveux prouvent

qu'en cette nature si délicate il y avait place pour une énergie active et primesautière. Les *f* largement bouclés, les barres de *t* accrochées à la base, attestent son application tenace, son endurance au travail et expliquent l'ampleur de la production dans cette existence de trente et un ans. C'était une nature d'élite dans toute l'acception du mot et sa musique reflète toute la beauté et toute la poésie de cette âme exquise.

G DONIZETTI

(1797.)

Nature admirablement douée sous le double rapport intellectuel et artistique. La clarté de l'intelligence, son étendue, se voient dans l'écriture espacée et très lisible ; la netteté et la vivacité de l'esprit, sa souplesse, sa culture dans la précision des traits, la rapidité assez grande de l'écriture, la sinuosité des lignes. les simplifications ; la beauté de l'imagination pleine de charme et de grâce, dans l'écriture mouvementée, dans ses formes infiniment gracieuses.

Le gout est fin et délicat, le sentiment des proportions très juste (écriture harmonique, en dépit de quelques discordances, bonne ordonnance).

…vier que j'accepte cette place, et même
que je désirerais en obtenir une deplace au
même endroit pour un de mes amis. —
…yez la complaisance de m'envoyer ces
deux billets agréez vos d'avance tous mes
remerciements ainsi que l'assurance de mes
sentiments distingués Donizetti

La légère discordance, produite par la direction divergente de quelques finales et des hampes de *d*, donne aux idées de l'originalité et de l'imprévu. L'inspiration s'élève parfois, elle n'est pas exempte d'un certain mysticisme (hampe du *d* montant verticalement), les panses assez gonflées, les *s* très développés y ajoutent aussi quelque exaltation.

L'aisance du tracé, sa forme plus arrondie qu'anguleuse, expliquent la facilité du travail et la fécondité surprenante d'un compositeur

qui a fait jouer, dans une carrière trop tôt interrompue, plus de cinquante opéras.

La mesure de la sensibilité est donnée par l'écriture inégale en hauteur, assez en largeur, en espaces entre les lettres et les mots et surtout en direction. Cette dernière inégalité, jointe aux mots sinueux et parfois très sinueux, dénote une assez vive émotivité qui, lorsque l'amour-propre était froissé, se traduisait facilement en causticité piquante (finales acérées).

La nature était bonne, ouverte, généreuse, spirituelle et gaie, avec des ripostes plus fines que véritablement mordantes.

Chez un travailleur comme celui-là on ne s'étonne pas de trouver la marque d'une volonté forte et suivie (relief de l'écriture, quelques angles, barres de *t* courtes et assez fortes, *f* bouclés).

La signature, généralement de même dimension que le texte, avec majuscule proportionnée, ne décèle aucun orgueil. La confiance en soi-même est seulement indiquée par l'élargissement de quelques lettres. Un petit lasso accompagne la signature, en forme de paraphe (habileté).

L'écriture est habituellement plus liée que juxtaposée.

L'autographe dont nous reproduisons un fragment, à peine réduit — avec ses lignes descendantes et sa nervosité marquée — remonte probablement aux dernières années du compositeur. La santé est déjà altérée.

HECTOR BERLIOZ

(1803.)

Plus encore que pour tout autre artiste il faut, pour saisir graphologiquement la physionomie morale d'Hector Berlioz, examiner un grand nombre de ses autographes. C'est un véritable Protée. Il est changeant comme les nuances de la mer, comme les aspects du ciel.

La graphologie a déjà signalé l'influence des impressions momentanées sur la tenue générale de l'écriture. Mais les variations sont, chez Berlioz, infiniment plus marquées que chez la plupart des hommes.

Est-il content de lui-même ou des autres, son écriture prend un aspect plus arrondi, plus harmonieux, plus équilibré ; elle devient

véritablement gracieuse, elle se fait aimable et souriante. Vient-il d'entendre quelque belle œuvre qui a pleinement satisfait ses

En outre soyez assez bon pour faire savoir à Mr Rocquemont 38 rue des Martyrs si le paquet vous est parvenu. Je ne serai plus à Paris à cette époque; et c'est Mr Rocquemont qui surveille tout ce qui a quelque rapport à ma bibliothèque musicale.

Mille amitiés sincères
votre tout dévoué
H. Berlioz

29 Juillet 1856

aspirations artistiques, son enthousiasme déborde et se manifeste, dès l'abord, par une exagération visible des mouvements de l'écriture. Celle-ci devient plus rapide, plus mon-

tante ; les mots grossissent, les intervalles des lignes s'élargissent.

Eprouve t-il quelque contrariété, quelque mécompte, quelque déception ? Changement à vue complet. L'écriture devient anguleuse, saccadée, se hérisse de pointes, comme une machine de guerre. Le branle-bas de combat a sonné ; malheur à qui s'approche ! Les traits incisifs, les ripostes cinglantes, voire même les coups de boutoir, sont prêts à frapper et à meurtrir l'imprudent provocateur.

Si l'on jugeait Berlioz à cet instant précis on risquerait fort de le prendre pour un méchant homme, ce qu'il n'était nullement. Ombrageux certes, impatient, quinteux, parfois jaloux et alors injuste, voilà ce qu'apparaissait son caractère, quand on l'observait du mauvais côté. Par contre, il avait la franchise, la droiture, le sentiment du devoir, la générosité et l'altruisme (absence de mots gladiolés, finales horizontales, grands espaces entre les mots). Suivant l'humeur du moment, il était fermé ou causeur, discret ou communicatif (écriture crénelée et jointoyée, tantôt crénelée dans un autographe, tantôt jointoyée dans un autre, et même quelquefois avec un petit œilleton).

Généralement assez maître de lui-même (écriture modérément inclinée), il lui arrivait de se monter à froid, comme dans la lettre qu'il

c'est le public musical de l'Allemagne
de l'Angleterre et même de la Russie;
c'est le recul des canons tirés à l'étranger
qui a enfoncé la porte; et puis aussi,
l'opinion de quelques Français aux
sympathies généreuses y a-t-elle frappé
de bons coups.

Hector Berlioz

11 Juillet 1856.

écrivit en 1856 à un ami le félicitant de son élection à l'Institut.

Commencée dans un mouvement assez calme on voit graduellement le ton s'échauffer, l'écriture grandir par moments, devenir gesticulante, les lignes s'espacer de plus en plus à mesure qu'on descend dans la page. L'énerve-

ment arrive à son maximum lorsque l'on touche à cette phrase : « C'est le recul des canons tirés à l'étranger qui a enfoncé la porte ; et puis aussi l'opinion de quelques Français aux sympathies généreuses y a-t-elle frappé *de* bons coups. » L'*e* du *de* que nous avons souligné est écrasé par un appui formidable et s'achève en une finale pointue et menaçante qui a l'air de chercher la poitrine de quelqu'un.

Dans les notes écrites rageusement en marge d'une épreuve du *Dictionnaire de Vapereau* qui avait été communiquée à Berlioz (voir la reproduction de ces notes dans l'*Amateur d'autographes* de février 1911) on peut retrouver toutes les formes de barres de *t* employées par l'auteur de la *Damnation de Faust* : longues et fortes, fortes et pointues, inclinées vers le bas, orientées vers le haut, mais toujours pointues, sans compter les finales qui ne marquent plus l'altruisme mais l'agressivité. Toutes ces formes attestent l'extrême vivacité, l'instinct de la contradiction, ainsi que des dispositions vraiment remarquables pour la polémique.

Voyons maintenant une autre face du personnage.

Il vient d'entendre, en Allemagne (avril 1846) l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* et, sans désemparer, écrit à Mendelssohn pour le féliciter. L'aspect de ce court billet est charmant ; les formes sont gracieuses, les mouvements élégamment équilibrés. On y lit toutes les effusions de l'admiration et de l'amitié.

Ah, combien seraient intéressantes à étudier les lettres écrites par Berlioz à miss Smithson, cette charmante actrice qui devait un jour devenir sa femme. Malheureusement nous n'en avons pas rencontré au cours de nos recherches et nous le regrettons vivement.

En somme cette individualité extraordinaire n'a guère connu que les extrêmes, et cette disposition morale contribue singulièrement à éclairer l'âme de l'artiste et du créateur. Elle explique pourquoi il se jeta si ardemment en plein romantisme, elle donne la raison des quelques fautes de goût qui déparent, çà et là, son œuvre si admirable par tant de côtés.

Heureusement pour Berlioz l'intellectualité, dans cette nature si fougueuse et si frémissante, se montra de qualité réellement supérieure. Elle sut le retenir le plus souvent sur la pente dangereuse de l'excentricité, en dépit

de sa tendance bien romantique à « épater » le bourgeois.

Aussi comme sa déclamation est naturelle, comme elle est juste, comme elle est émouvante dans sa simplicité. Il ne lâche la bride à sa fantaisie que dans l'orchestration, où elle surgit et pétille, par moments, en sonorités bizarres ou colorées.

Cette écriture si claire, si espacée montre toute la lucidité de l'intelligence, quand la passion ne l'aveuglait pas momentanément. Les signes de haute culture (simplifications, formes typographiques et dextrogyres) abondent dans ses autographes. Des lettres de forme bizarre ou originale révèlent sa tendance native à sortir des sentiers battus.

Nous disons « native » car, ces originalités de forme, elles existent déjà dans la lettre si curieuse qu'il écrivit, en 1819, à l'éditeur Pleyel, pour lui proposer un sextuor de sa façon. Il avait alors seize ans.

Cette lettre est remarquable au point de vue de l'élégance des formes, de la clarté et de l'ordonnance.

La vivacité de l'intelligence, les dispositions artistiques, la beauté de l'imagination, la déli-

catesse du goût, s'y marquent déjà de façon saisissante. De plus il y règne une harmonie, un équilibre que l'on trouvera plus rarement dans les autographes de l'âge mûr. Les chan-

nous faudra pour le graver et s'il
nécessaire affranchir le paquet ;
l'honneur d'être avec la p
parfaite considération votre obéissant
Hector Berlioz.

gements de direction y sont beaucoup moins saillants, les signes de l'émotivité bien moins accusés. On y voit que l'adolescent vit encore dans une atmosphère de calme, dans les illusions d'un optimisme juvénile. La lutte, les heurts de la vie, ne l'ont pas encore marqué de leur empreinte. Aussi presque toutes les finales sont horizontales. On n'y trouve pas de ces courtes finales tombantes qui trahiront plus tard un découragement passager. Quelques mots grossissants attestent la candeur. Les barres de *t* moyennes et assez légères ne marquent aucune agressivité.

C'est l'écriture d'un Berlioz parfaitement heureux, qui se sent l'étoffe d'un homme de talent et croit naïvement que cela suffit pour parvenir.

*
* *

Berlioz a été une magnifique organisation artistique en même temps qu'une intellectualité de premier ordre. D'un pareil cerveau il ne pouvait sortir que des œuvres supérieures par la beauté et la nouveauté de la forme.

Le musicien avait, d'ailleurs, ce qu'il faut pour innover, une originalité réelle jointe à une formation sérieuse et accompagnée de beaucoup d'énergie et de courage.

Malheureusement pour lui, son extrême sensibilité le prédisposait merveilleusement à souffrir. Bien d'autres eussent supporté patiemment quelques coups d'épingles ; eussent dédaigné les provocations intéressées de journalistes trop friands de polémiques. Lui ne le pouvait pas ; sa nature le portait à rendre coup pour coup. C'est qu'il avait un véritable tempérament de lutteur et se plaisait un peu trop, il faut bien le dire, dans les fumées de

la bataille. Aussi a-t-il bataillé toute sa vie.

Son écriture est plus liée que juxtaposée.

F. F. CHOPIN

(1809.)

Une sensibilité des plus vives, délicate et en même temps profonde, un peu maladive aussi, voilà ce qui caractérise la personnalité de Chopin, ce qui rend sa musique si émue et si pénétrante.

Dans cette nature frêle et tendre (écriture légère, inclinée) les impressions, plus intenses que chez d'autres, produisent aussi des ébranlements plus étendus, l'énergie physique n'arrivant pas à amortir, à neutraliser les réactions du système nerveux ; à réaliser l'équilibre que l'on constate chez d'autres artistes plus heureusement partagés.

Il est vrai que sans cette émotivité toute spéciale — traduite par les inégalités marquées en hauteur et largeur, en espaces entre les lettres et les mots, en direction — Chopin n'eût pas été Chopin et ce serait grand dommage.

La volonté n'avait pas plus de force que le tem-

pérament, comme nous le révèlent les barres de *t* assez longues et fines. Quelques-unes rattachées à la base, marquent, il est vrai, quelque ténacité; les hampes de *d* renversées

Chérissime, voici ce que m'écrit
Mme Onslow. Je voulais aller vous
voir et vous le dire, mais je me
sens très faible et je me couche.
Je vous aime toujours plus si c'est
possible.

Chopin

à gauche (visibles dans certains autographes) témoignent aussi que Chopin n'ignorait pas ses faiblesses et s'employait, de tout ce qu'il avait d'énergie, à conserver la maîtrise de lui-même, à contenir les excès de sa sensibilité. Les mots montant plus que la ligne elle-même confirment cette interprétation.

L'intelligence de Chopin, on peut le voir par la clarté, les espaces larges entre les lettres, les mots et les lignes, par la tendance franche-

ment dextrogyre de l'écriture, par la netteté du tracé, était des plus vives ; ses idées claires et précises. Le naturel des formes, l'harmonie de l'ensemble, la grâce des mouvements indiquent même du bon sens et, joints à la bonne ordonnance, font ressortir un sentiment délicat des proportions, le sens de la mesure et une grande distinction, en un mot un goût excellent que fortifiait un sens critique assez aiguisé (quelques finales acérées). La finesse et la souplesse (écriture serpentine, quelques mots gladiolés) complétaient les qualités de cet esprit dont la culture et l'originalité sont soulignées par les simplifications nombreuses et les formes typographiques.

La prédominance des courbes, l'extension des mouvements — jamais exagérés, — la grâce et l'élégance des formes montrent les dons esthétiques les plus beaux mis au service de la plus exquise sensibilité.

L'inspiration, qui grandit par moments, se traduit par une ponctuation élevée, accompagnée parfois de finales montantes.

La personne de Chopin attirait aisément la sympathie, et ce n'était que justice. — Le nombre et le dévouement de ses amis, jusqu'à

la dernière minute, en est une démonstration touchante. L'homme était bon, en effet, généreux et obligeant (écriture plus arrondie qu'anguleuse, majuscules liées à la lettre suivante, tendance franchement dextrogyre, finales horizontales, larges espaces entre les mots). Incapable d'une déloyauté quelconque, ouvert et franc, gai et expansif, lorsqu'il était dans son état normal, il lui arrivait de traverser des périodes de mutisme ou tout au moins de grande réserve (écriture tantôt crénelée tantôt jointoyée suivant les autographes). Quelques finales tombantes révèlent aussi des moments de découragement, des crises de pessimisme attribuables à l'état précaire de sa santé.

Enthousiaste, affectueux (écriture inclinée, lignes montantes), Chopin s'attachait facilement. Avait-il de la constance ? Il serait téméraire de l'affirmer en présence de certains changements de forme constatés d'un autographe à l'autre (le *d*, par exemple, tantôt fait en deux parties, comme dans l'autographe que nous reproduisons, tantôt d'un seul trait de plume). Sa signature — de même dimension que le texte — est également changeante. Tantôt soulignée simplement (sentiment et

affirmation de sa valeur) elle s'accompagne d'autres fois d'un paraphe en forme de lasso soulignant. Tantôt le nom de Chopin est seul tantôt il est précédé d'un *f*.

Tous ces changements joints aux signes marqués de l'émotivité, indiquent tout au moins une nature sujette aux caprices, un caractère plutôt instable et quelque peu fantasque.

L'écriture, d'une façon générale, est plus liée que juxtaposée.

F. MENDELSSOHN

(1809.)

L'équilibre merveilleux que l'on admire dans cette intelligence n'avait pas sa source uniquement dans la nature. Mendelssohn ne l'avait pas obtenue sans effort et même sans lutte. L'imagination tenait chez lui une place fort grande. Les grands mouvements de l'écriture ne laissent aucun doute à cet égard ; cette imagination présentait même des traces marquées d'exaltation (panses élargies). Mais une intelligence extrêmement vive et claire, un sûr jugement avaient de bonne heure renseigné notre musicien sur le danger de laisser

trop libre allure à la folle du logis. La raison, le bon sens s'étaient employés à la discipliner et cette imagination assagie, canalisée en quelque sorte, ne devait plus manifester sa force au dehors que dans les limites qu'il convenait à Mendelssohn de lui assigner.

Les hampes de *d* rabattues à gauche dans un autographe en français de 1844, témoignent de cette lutte et de ce triomphe de la volonté et de la raison.

L'imagination avait, non seulement de la richesse, mais aussi beaucoup de grâce, de charme et de distinction. Il suffit d'un coup d'œil sur cette écriture aussi gracieuse qu'harmonieuse dans ses proportions pour sentir à quel point l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* était doué sous le rapport esthétique.

Le goût d'un tel homme ne pouvait être que très pur. Son sens raffiné des proportions et de la mesure, sa distinction native, lui rendaient choquant tout excès dans l'expression. On comprend qu'il n'ait goûté que médiocrement les pages musicales où se montrent à nu les tendances déréglées du romantisme.

La petitesse de l'écriture indique la finesse de l'esprit et le soin des détails. La tendance

à l'exaltation signalée plus haut, jointe à l'idéalisme révélé par une ponctuation assez élevée, se traduit par un certain mysticisme et montre que son inspiration, caractérisée

wie Sie den Ausdruck „[illegible] [illegible]" gegen-
[illegible] [illegible] verstanden wissen wollen, und ob Sie
damit die Kosten des dortigen Aufenthaltes,
oder die des Aufenthaltes und der Reise hin und
her verstanden wissen wollen. Ich werde mich [illegible]
[illegible] des Winters sogleich zu besorgen suchen,
und bin mit vollkommener Hochachtung

Ihr ergebener

Leipzig d. 14ten April 1836

Felix Mendelssohn Bartholdy

surtout par le charme et l'élégance, pouvait s'élever à d'assez grandes hauteurs. Mais une sorte de pudeur, le souci constant de la tenue, la maintenaient généralement dans des régions plus tempérées.

Son exquise sensibilité (inégalités en hauteur, largeur, espace, direction) le rendaient propre à sentir toutes les émotions, même les

plus délicates et les plus ténues, et à les rendre avec bonheur, non dans leur intégralité, mais stylisées en quelque sorte, diminuées dans leur profondeur ou dans leur acuité.

Avec cela une verve junévile et charmante qui se manifeste de temps à autre en caprices étincelants, en fusées joyeuses mais qui ne blessent jamais le bon goût.

L'homme était bon, de manières douces, aimables, ouvertes et distinguées ; d'un commerce très sûr, d'une grande constance dans les amitiés (écriture régulière et active). La droiture de son caractère égalait sa conscience artistique.

Doué d'une énergie continue (relief de l'écriture, quelques angles) il suivait sa voie sans faiblir, les yeux tournés vers le but, sans s'embarrasser des petites habiletés de la diplomatie (lignes presque rigides avec mots légèrement sinueux, absence de mots gladiolés).

Sans orgueil, comme l'indique sa signature aux traits de même dimension que le texte, il a néanmoins le sentiment de sa valeur, sentiment croissant à mesure que s'affirme son talent. L'*F* du prénom Félix devient plus élevé vers la fin de sa vie. Le paraphe qui accom-

pagne la signature, avec ses volutes gracieuses et bien équilibrées, réalise un charmant dessin ornemental et montre en Mendelssohn autant d'aptitudes pour les arts plastiques que pour la musique.

L'écriture est plus liée que juxtaposée.

FÉLICIEN DAVID

(1810.)

Une nature bonne, affectueuse, ouverte et sincère, loyale et constante dans ses affections, telle apparaît la personnalité morale de Félicien David, à l'examen de son écriture. Celle-ci, beaucoup plus arrondie qu'anguleuse, largement crénelée, naturelle, est riche en formes gracieuses, avec des finales horizontales, quand elles ne s'élèvent pas vers le ciel, ce qui est le cas le plus fréquent. L'intensité de ce signe, jointe à une ponctuation souvent élevée, nous révèle le caractère profondément idéaliste et mystique de cet esprit, la nature particulièrement rêveuse et tendre de son inspiration qu'effrayaient les violences de la passion, mais qui excellait à rendre les senti-

ments délicats et, en quelque sorte, épurés.

On comprend tout naturellement, en présence de cette tendance mystique, l'enthousiasme de Félicien David pour l'utopie saint-

Seriez vous assez bon pour me
prêter les partitions du St. Étienne
de Beethoven et du Paulus de
Mendelssohn que vous devez exécuter
dans votre prochain concert

votre bien dévoué

Félicien David

simonienne, à laquelle, d'ailleurs, il resta fidèle jusqu'à sa mort.

C'était une âme de poète, très vibrante comme en font foi les inégalités marquées de l'écriture.

L'intelligence très claire, mais assez insoucieuse des nécessités de la vie terrestre, lais-

sait l'auteur du *Désert* complètement désarmé contre les exploiteurs qui ne se privaient pas d'abuser de la situation. L'argent, on le voit par les grands espaces entre les lignes et entre les mots, ne lui tenait guère dans les doigts.

Mais, pour les choses de son art, la finesse, le sens critique ne lui faisaient pas défaut, non plus que le bon goût et le sentiment des proportions (netteté de l'écriture, quelques gladiolements, quelques finales acérées, ordonnance soignée).

A certaines heures de sa vie, le découragement, le pessimisme même, se trahissent par quelques finales tombantes. Il aimait d'ailleurs à s'isoler. Le paraphe enveloppant qui entoure presque complètement son nom (paraphe en colimaçon) dit son horreur des importuns et des relations banales. Parfois ce paraphe enveloppe à la fois le nom et le prénom. Il comprend toujours une petite figure, formée de doubles traits croisés, qui rappelle étrangement la forme du *dièse*.

Les indices d'énergie, de volonté forte et de ténacité ne manquent pas dans l'écriture de Félicien David. Qu'on remarque les barres

de *t* courtes et fortes dans l'autographe que nous reproduisons ; les *f* bouclés fréquents dans les autres autographes.

L'écriture est un peu plus liée que juxtaposée.

ROBERT SCHUMANN

(1810.)

Dans l'écriture de Schumann les signes de l'imagination sont particulièrement marqués. Ce sont eux qui frappent la vue tout d'abord. (L'autographe que nous reproduisons — note manuscrite réduite d'*un neuvième* — est moins mouvementé que les lettres missives.)

Cette imagination se manifeste par d'amples mouvements, par des courbes larges et élégantes s'équilibrant assez harmonieusement. La légère discordance que l'on observe vient des inégalités très marquées en direction.

L'imagination occupe donc une place très importante dans la personnalité morale de Schumann. Elle s'y trouve en rapports étroits avec une sensibilité et une émotivité des plus grandes (inégalités très marquées en hauteur

et largeur, en direction, en espacements entre les lettres, mots sinueux) et qui tendent à accroître l'étendue de son action (tendance à l'enthousiasme exalté).

Mais la lucidité et la vivacité de l'esprit, sa

netteté, un sens critique avisé, concourent à maintenir l'imagination dans des bornes raisonnables et à diriger ses mouvements dans la direction la plus conforme à la réalisation de la beauté esthétique.

Plus tard, aux approches de la fatale année 1839, certains signes apparaissent dans l'écriture, indices de désordre et de déséquilibre. La discordance, légère auparavant, s'accentue. Une certaine confusion se manifeste et prend de l'extension peu à peu (les jambages et les

hampes s'allongent démesurément, entamant les lignes inférieures et supérieures). Les lignes montent d'abord, puis s'affaissent, trahissant la lutte impuissante contre les progrès de la maladie. Quelques traits s'empâtent. Les mots se font plus sinueux encore. Ils s'agrandissent de plus en plus, du commencement à la fin de la lettre, les lignes s'écartent de plus en plus, les panses s'élargissent, symptômes de grave exaltation. De-ci, de-là, on remarque des finales descendantes, indices de découragement et de pessimisme. Nous assistons, en un mot, au drame poignant qui, se prolongeant plusieurs années, va se terminer, peu après, par la chute irrémédiable de la raison.

Tout cela est bien attristant quand on songe à la belle et bonne nature qu'était Schumann, à son âme généreuse et enthousiaste, à la sincérité, à la noblesse et à la hauteur de son inspiration. Consolons-nous en songeant que, dans sa courte vie, il a créé assez d'œuvres — et dans des genres assez variés — pour que nous puissions nous faire une idée de la force et de l'étendue de son génie, si émouvant et si profondément humain.

L'idéalisme de Schumann est visible dans

la ponctuation élevée et dans les finales montantes ; il touche même parfois au mysticisme.

Les formes gracieuses de l'écriture, l'harmonie des mouvements (sauf dans la dernière période) la prédominance des courbes, donnent la clef du charme pénétrant, en quelque sorte intime, qui se dégage de la plupart des œuvres de Schumann. Jamais musicien ne mit plus de lui-même dans sa musique. On l'aime autant et peut-être plus qu'on ne l'admire.

L'écriture de Schumann est plus liée que juxtaposée.

FRANZ LISZT

(1811.)

L'extrême complexité de cette nature, si riche en contrastes, a de quoi surprendre au premier abord. Si l'on veut se faire une idée à peu près juste de ce que fut la personnalité morale de Liszt, l'examen d'un certain nombre d'autographes, écrits à des époques différentes, s'impose particulièrement.

On trouve de tout chez lui, suivant l'époque,

suivant le moment même où il confie ses impressions au papier. L'énergie et la nonchalance, l'activité fébrile et l'affaissement, le goût des plaisirs matériels, le sensualisme même à côté du mysticisme le plus élevé. Les traits pâteux, l'écriture bavocheuse, alternent dans le même document avec l'écriture légère ou presque grêle.

Pour débrouiller ce chaos de constatations contradictoires il est prudent de procéder avec méthode. Occupons-nous donc d'abord de la nature de l'intelligence.

Dans tous les autographes que nous avons eu sous les yeux les espaces sont larges entre les lignes et les mots et même très larges entre les mots.

Si dans les autographes de la jeunesse la lisibilité laisse parfois un peu à désirer, par suite de l'extrême rapidité du tracé, de la fougue de l'exécution, cette tendance s'atténue, avec les années, pour disparaître à peu près complètement dans l'âge mûr et plus encore dans la vieillesse.

Le fond de l'intelligence est donc très clair, l'activité de l'esprit des plus grandes avec, dans la première partie de la vie, une mobi-

lité prodigieuse des impressions qui ne devait

disposer de ce jour en leur faveur.

Recevez de nouveau, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués,

F. Liszt

1. rue neuve des Mathurins.

pas laisser, parfois, que d'influer un peu sur la rectitude du jugement.

Dans un autographe de 1836 (voir le fragment reproduit ci-dessus), l'aspect du gra-

phisme est désordonné, presque incohérent,

Puisque je suis arrivé
hors de propos hier à
votre fête Madame,
permettez moi de vous offrir
aujourd'hui mon bouquet,
également hors de propos.

Vers 9 heures je
serai à votre porte.

Bien à vous

F. Liszt

Dimanche matin.

avec des inégalités de toutes natures qui trahissent une sensibilité particulièrement vibrante, une extrême émotivité, et donnent

J'y passerai deux jours,
(à la fin de la semaine
prochaine, et vous télégraphierai
avant, lesquels.
Cordial dévouement
F. Liszt
16 Janvier 85 —
Rome.

l'impression d'une existence toute de fièvre, d'emballement et d'enthousiasme.

Vers la trentaine ces dispositions se calment peu à peu et l'écriture, tout en conservant les traces d'une nervosité qui n'est pas ordinaire, prend cependant un aspect plus régulier et plus calme.

L'imagination est grande, les mouvements de l'écriture en témoignent ; elle a du charme et de la grâce. Certains mots très gracieux, certaines courbes très élégantes, la prédomi-

nance des courbes en général, montrent bien que, sans l'activité fébrile qui déforme généralement le tracé, l'écriture pourrait être qualifiée de gracieuse.

Plus tard, vers la fin de la vie, quand le mysticisme, jusqu'alors latent, s'empare en maître de cette âme que lui ont disputée si longtemps les passions, l'écriture se modifie profondément ; elle s'épure en quelque sorte, devient plus anguleuse, adopte des formes plus élégantes que gracieuses à proprement parler ; la ponctuation s'élève, on constate de nombreuses hampes de *d* montant verticalement. L'ordonnance, également, s'est transformée, il n'y a plus trace de désordre ni d'incohérence. Tout respire l'énergie calme et le détachement de plus en plus complet des choses de ce monde.

Quelle démonstration frappante des principes sur lesquels repose la graphologie !

Le document sans date que nous reproduisons page 185 paraît se placer entre les deux époques extrêmes et résume assez bien la personnalité morale et intellectuelle de Liszt.

On y remarquera des simplifications nombreuses, une sobriété relative, une netteté,

une activité, une tendance franchement dextrogyre, qui disent toute la culture de cet esprit, tout son acquit, son goût fin et délicat, son sens critique si développé qu'aiguisait parfois quelque causticité. Sa pensée est très souple et s'adapte à tous les sujets.

Au point de vue moral Liszt était bon, franc et ouvert, dévoué, bienveillant et d'accès facile. Il avait le cœur sur la main et la main largement ouverte.

Quelques inégalités de caractère, dues à la nervosité inhérente à sa nature, ne l'empêchaient pas d'être un ami excellent, généreux et particulièrement dévoué.

Cette grande âme ne connaissait pas l'envie, répugnait aux petites habiletés, ne comptait que sur la puissance de son talent pour parvenir.

Toutes ces appréciations trouvent leur justification dans les courbes de l'écriture, les *o* et les *a* ouverts en haut et à droite, la simplicité et le naturel du tracé, les intervalles entre les mots et surtout la tendance générale dextrogyre et légèrement montante, indice de grande spontanéité et d'altruisme.

La signature de Liszt, parfois plus grande

que le texte, prouve qu'il avait conscience de sa valeur, mais il ne se laissait nullement dominer par l'orgueil, en dépit de ses triomphes de virtuose et de l'atmosphère d'admiration et d'adulation où il vivait.

Le paraphe presque vertical annonce l'indépendance de la pensée. Sa forme fulgurante dit toute l'étendue de son activité qui, dans la jeunesse, avait quelque chose de dévorant.

La volonté, à toutes les époques de la vie, s'affirme par les barres de *t* régulièrement posées — même dans les lettres les plus désordonnées de la jeunesse — assez courtes et quelquefois légèrement orientées vers le bas à droite (entêtement).

L'écriture est plus liée que juxtaposée.

AMBROISE THOMAS

(1811.)

A première vue, ce qui frappe dans le document que nous reproduisons — et qui date probablement des environs de 1868 — c'est le mouvement. L'impression est la même lorsque l'on examine les autres autographes

antérieurs à 1870. Après cette époque, l'écriture s'assagit un peu en même temps qu'elle devient plus anguleuse (phénomène que nous

Si vous pouviez remettre
votre aimable visite à
demain vendredi, vous me
feriez grand plaisir.

tout à vous.

Ambroise Thomas

Jeudi matin.

avons observé chez d'autres musiciens) et plus dextrogyre encore.

Mais, dans la jeunesse et l'âge mûr l'écriture est très mouvementée, indice d'une grande imagination.

L'inspiration, parfois un peu exaltée (panses très enflées, *s* plus grand que les autres lettres), souvent élevée (finales ascendantes, ponctuation élevée), a de la virilité et de la force (formes énergiques, relief marqué de

l'écriture) de la grâce et du bon goût (courbes élégantes) ainsi qu'une certaine originalité (formes bizarres).

L'intelligence est développée, claire, vive et cultivée (écriture claire, espacée, rapide, dextrogyre, simplifiée). Les liaisons anormales entre les mots (voir aussi l'*s* relié au point sur l'*i* dans la signature) montrent l'enchaînement logique des idées en même temps que l'extrême rapidité de l'idéation.

Cette écriture inclinée et plus arrondie qu'anguleuse — avec des *m* et *n* en forme d'*u*, des majuscules liées à la lettre suivante — révèle une excellente nature, affectueuse, bienveillante et obligeante (formes dextrogyres, finales horizontales plus fréquentes encore dans la dernière partie de la vie).

Prompt à l'enthousiasme, Ambroise Thomas se passionnait facilement (écriture rapide, couchée, montante).

Homme de premier mouvement, un peu impulsif même, il n'était pas changeant néanmoins et restait fidèle à ses amitiés (constance des formes scripturales à travers les années).

La signature plus grande que le texte indique chez le musicien le sentiment de sa

valeur personnelle, en même temps que le paraphe en éclair fortifie les autres indices de grande activité.

(Réduction d'*un huitième*.)

G. VERDI

(1813.)

L'impression première qui se dégage de l'écriture de Verdi est celle d'une vitalité intense, d'une nature particulièrement énergique et vibrante.

Les barres de *t* courtes, souvent rattachées à la lettre suivante, parfois inclinées à droite en bas, disent toute la force de la volonté, parfois même allant jusqu'à l'obstination. La régularité avec laquelle ces barres sont mises, sans une omission, montrent d'ailleurs que cette volonté forte est en même temps régulière et soutenue — en dépit de la nervosité et de l'émotivité que décèlent les inégalités de l'écriture (très en hauteur, très en largeur, très en direction, en espaces entre les lettres et les mots, mots très sinueux, légère discordance).

L'intelligence s'indique comme claire, vive

et précise (écriture lisible, nette, larges espaces entre les lettres, les mots et les lignes, tendance dextrogyre, finales sobres). La culture est visible dans les simplifications, dans

Se vi obbligano de marge pour l'expedition
des papiers vogliate aver la compiacenza
di dare gli ordini a tempo onde la seconda
rata mi sia pagata all'epoca convenuta
Nessuno meglio di voi sa s'io abbia
bisogno di partire il più presto possibile
addio addio
vostro
G Verdi

les formes typographiques nombreuses, indices également d'originalité.

Le sens critique est assez développé, le goût des contrastes marqué (traits grêles et traits appuyés), l'ordonnance bonne.

L'inspiration, gracieuse et élevée (prédominance des courbes, lettres élégantes, finales montantes, hampes du *d* verticales, points des *i* délicats dans une écriture en relief, se

signale surtout par la puissance (écrasement des pleins).

A-t-elle aussi de la noblesse? Quelques lettres élégantes (les *S* surtout), donnent une certaine distinction, mais l'aspect de l'ensemble du graphisme est, en général, plus énergique qu'élégant. L'écriture du musicien, en somme, présente un caractère plutôt populaire que vraiment aristocratique (comparer aux écritures de Gluck, de Rameau, de Hændel). Le parler des hommes semble plus familier à Verdi que le langage des héros et des dieux. Aussi excelle-t-il dans la peinture des passions humaines; aussi rend-il avec une intensité poignante les supplications de l'amour comme les affres du désespoir.

Une écriture de ce genre révèle un caractère assez entier, ne transigeant pas avec ses convictions, s'y cramponnant au contraire avec entêtement — sans chercher toutefois à les imposer aux autres (barres de *t* assez basses sur la hampe, dirigées vers le bas).

La nature est bonne, assez affectueuse, droite, loyale et modérément expansive. Verdi n'aimait pas les importuns et se renfermait volontiers dans le cercle étroit de l'intimité.

Le paraphe *en colimaçon* qui entoure sa signature (parfois complètement comme on peut le voir dans certains autographes) est révélateur à cet égard.

Cette signature, de même dimension que le texte, ne traduit aucun orgueil. Elle ne varie pas d'un autographe à l'autre (identique en 1859 et en 1880), signe de constance.

L'écriture tend à devenir un peu plus anguleuse vers la vieillesse (particularité observée chez d'autres artistes) en même temps qu'un peu plus mouvementée et un peu plus discordante.

Elle est demi-liée, demi-juxtaposée.

Le fragment que nous reproduisons a subi la forte réduction d'*un sixième*.

RICHARD WAGNER

(1813.)

Un critique irrespectueux a écrit qu'il y avait en Wagner à la fois de l'ascète et du satyre. C'est là une bien grosse exagération et le célèbre musicien ne méritait, certes,

Ni cet excès d'honneur ni cette indignité !

Cependant cette assertion, quelque audacieuse qu'elle puisse paraître, contient une petite parcelle de vérité. Wagner, toute sa vie, a été tiraillé entre deux tendances contraires, l'attirance des voluptés et la soif du renoncement, le sensualisme païen et le plus épuré des mysticismes.

Son œuvre, d'ailleurs, dès le commencement, reflète bien ces luttes intérieures dont le drame et la musique du *Tannhäuser* sont, en quelque sorte, l'extériorisation. Dans *Tristan et Isolde*, il nous montre la passion victorieuse, l'amour sublimisé planant dans l'irréel, bien loin des médiocrités et des vulgarités humaines ; tandis que la joie de vivre, la force exubérante s'épanouissent en *Siegfried*, le héros, le surhomme, celui qui ne craint rien et fait reculer les dieux.

Plus tard, sur les confins de la vie, l'ascétisme triomphe à son tour et se manifeste, comme en un hymne chaste et pur, dans les chants profondément religieux de *Parsifal*.

Ne regrettons pas ces oscillations entre deux pôles opposés. Elles nous ont valu des œuvres admirables, œuvres vécues avant d'être

écrites et qui marquent une époque glorieuse dans l'histoire de la musique.

Cette dualité de la nature du génial musicien se manifeste bien entendu, dans son écriture.

s'il se trouve encore là, ou s'elle l'a perdu d'une autre manière.
Veuillez m'excuser et être persuadé de la plus distinguée considération de votre très dévoué serviteur
Richard Wagner
3 rue d'Aumale

En effet, l'ensemble, qui est souvent léger d'aspect, laisse voir çà et là des mots comportant des pleins *fuselés* (en forme de fuseau) indices d'un sensualisme voluptueux qui n'est guère niable bien qu'il n'apparaisse souvent que modérément prononcé. D'un autre côté le mysticisme ne se traduit pas par des signes directs, comme dans les derniers autographes de Liszt, mais plutôt par la légèreté de l'écriture rapprochée des signes de l'exal-

tation (panses enflées, *s* plus grands que les autres lettres, etc.).

Ces signes d'exaltation, joints aux formes mouvementées de l'écriture, à sa rapidité et à sa direction légèrement montante, donnent la tendance à l'enthousiasme, parfois à l'emballement ; indication fortifiée par la présence de quelques mots grossissants.

La réduction du *neuvième* à laquelle ont été soumis les deux fragments reproduits, ne laisse voir que bien peu le *fuselage* des pleins.

L'activité et la vivacité de l'esprit étaient fort grandes chez Wagner. Cet esprit ne manquait pas non plus de lucidité, de perspicacité, — lorsque l'enthousiasme ne l'aveuglait pas momentanément — de sens critique et de puissance d'attention (finales parfois acérées et sobres).

La beauté et la grandeur de l'imagination se voient dans les mouvements de l'écriture, l'élégance des formes, la prédominance des courbes. L'inspiration possède à la fois le charme et la puissance.

L'ordonnance est généralement bonne, mais deux particularités attirent l'attention lorsque l'on examine divers autographes (lettres mis-

sives) de Wagner. D'abord les marges sont souvent fort irrégulières. On est frappé, de plus, du manque d'espaces entre les lignes, qui ne va guère jusqu'à la confusion, cela est vrai, mais ne laisse pas d'étonner dans

Votre Tristan — croyant aux Italiens (!?) — je m'ai reservé les droits de l'étranger, toutefois — vous connaissez mieux ces Messieurs — Adieu! Tout à vous

Lucerne. 30 Juin 1868. Richard Wagner

une écriture aussi claire et alors que les espaces entre les lettres et entre les mots sont plus que largement suffisants.

Il y a là, ce nous semble, l'indication de quelque insuffisance dans le sentiment des proportions et cela expliquerait certaines longueurs dans les œuvres de Wagner, certaines répétitions inutiles de jeux de scène dont l'effet va nécessairement en s'affaiblissant. Ayons le courage de signaler cette légère tache

qui n'altère que bien faiblement l'éclat d'un si beau génie.

On a beaucoup parlé de la volonté surhumaine de Wagner, luttant seul contre tout un monde, renversant les obstacles accumulés, parvenant enfin à dompter le public et à lui imposer de vive force les productions d'une esthétique nouvelle. Certes, l'énergie ne manquait pas au célèbre réformateur, mais l'aspect de l'écriture nous la montre faite surtout de patience, d'endurance et de ténacité. En effet les barres de *t* sont mises régulièrement, sans omission, ce qui indique bien la suite dans l'effort ; mais lorsqu'elles ne se rattachent pas simplement à la base, elles s'effilent plutôt qu'elles n'appuient fermement, indice de vivacité plutôt que de puissance. Il faut noter également les *f* bouclés et les harpons aux finales, signes de ténacité.

Les lignes n'ont pas la rigidité d'une barre de fer. Légèrement sinueuses, elles montrent la souplesse de l'esprit et son intelligente adaptation aux circonstances.

La franchise est visible dans les *o* crénelés, dans la spontanéité de l'écriture, dans sa rapidité.

Il n'est pas extraordinaire que l'orgueil ait envahi peu à peu l'âme de Wagner. On le constate en voyant grandir d'année en année, à partir de ses premiers succès, les dimensions de l'*R* du prénom Richard, de la signature.

Le paraphe, rattaché au nom, affecte la forme en lasso.

L'écriture est plus liée que juxtaposée, parfois même complètement liée.

CHARLES GOUNOD

(1818.)

Une intelligence supérieure jointe à une organisation artistique de premier ordre. Voilà ce que l'on peut lire dans cette écriture plus arrondie qu'anguleuse ; mouvementée sans excès, nette, assez rapide, gracieuse, — avec, parfois, des formes d'une élégance rare, d'une indéniable originalité, — harmonieuse et naturelle, simplifiée, espacée, dextrogyre et ordonnée.

Elle révèle un goût excellent et délicat ; un sens critique très fin et très sûr ; le sentiment

des proportions, l'éloignement de tout excès, de toute bizarrerie dans l'expression.

L'esprit, des plus cultivés, clair, actif et pré-

les divers renseignements que vous me demandez
sur vos séances d'Orphéon, sauf le
discours du Préfet que je ne sais comment
me et vous procurer.

à Jeudi donc, et bien à vous

Ch. Gounod

cis, montre sa finesse par quelques rares gladiolements, par la légère sinuosité des lignes; tandis que quelques mots grossissants — jusque dans les autographes des dernières années, — attestent la candeur persistante de cette âme généralement sans méfiance et ouverte longtemps aux illusions.

Le caractère, parfois inégal, mais droit, sûr.

ouvert et sincère, ignorait les bassesses et les petites habiletés. Gounod avait le respect

Samedi 13 8bre / 88

Cher Monsieur l'Abbé,

Je vous attendrai chez moi Mercredi prochain 17 Ct à 11 h. 1/2 –

Bien à vous

Ch. Gounod

de son art au degré le plus élevé. C'était une nature à la fois passionnée et mystique — comme le montrent les variations de *relief* dans ses

autographes. On y rencontre en effet des spécimens distincts et alternés d'écriture en relief et d'écriture légère. Mais ce qui frappe dans tous, quels qu'ils soient, c'est une ponctuation très élevée, des hampes de *d* verticales, des finales montantes, signes d'idéalisme et de mysticisme, auxquels se joignent les *s* plus grands que les autres lettres (tendance à l'exaltation).

Ces constatations donnent la clef de la nature si particulière de la musique de Gounod où l'expansion passionnée et la hauteur du sentiment se coudoient presque constamment.

Tout en peignant l'amour humain avec des accents que nul musicien, jusqu'alors, n'avait su faire entendre, l'inspiration de Gounod se hausse par instants jusqu'aux sommets les plus élevés. Passionnée, elle l'est sans aucun doute, mais jamais platement ni bassement sensuelle.

Certains ont relevé, dans ses œuvres sacrées, des élans qui semblent émaner d'une source plus terrestre que divine. Il était bien difficile à une âme à la fois aimante et mystique, comme le fut celle de Gounod, de toujours bien différencier l'expression de l'amour divin de celle de l'amour profane.

Il existe deux sortes de mysticisme. Un mysticisme tendre, brûlant, et un mysticisme complètement épuré, dématérialisé, ascétique en un mot. Chacun d'eux correspond à une nature particulière de tempérament et il n'est pas étonnant que Gounod ait fait entrer un peu du sien dans sa musique sacrée.

Pour trouver l'immatérialité dans l'expression de l'amour divin, il faut aller la chercher dans les œuvres de César Franck. Il est vrai qu'à ce dernier on a reproché le manque de chaleur de ses élans, tant il est peu aisé de désarmer la critique.

La volonté chez Gounod était assez forte et soutenue mais pouvait souffrir, par moments, de son extrême impressionnabilité. Les inégalités marquées de son écriture, à toutes les époques, montrent assez que l'on se trouve en présence d'un grand émotif.

L'écriture de Gounod, plus liée que juxtaposée, devient un peu plus juxtaposée dans les autographes des dernières années.

CÉSAR FRANCK

(1822.)

Le document que nous reproduisons un peu plus bas ne porte pas de date. Il est heureusement facile, par le contexte, de préciser l'époque à partir de laquelle il a pu être tracé par la main de César Franck. La *Société Nationale*, qui le compta au nombre de ses fondateurs, a été créée en 1871 et nous pensons que l'autographe n'est pas très postérieur à cette dernière époque.

A ce moment César Franck approche de la cinquantaine. Il est dans la plénitude de son talent. Son érudition musicale est vaste, son goût artistique très élevé. Sa science du métier touche à son apogée. Il entre dans la période de ses plus belles productions. Son écriture, moins couchée que dans la première partie de sa vie, est plus mouvementée, plus claire, plus gracieuse. Elle s'est agrandie. Elle montre les signes d'une culture plus raffinée et en même temps d'une plus grande originalité.

Ce document nous paraît donc bien choisi pour donner une juste idée de la personnalité

intellectuelle et morale de l'auteur des *Béatitudes*.

Ce qui frappe d'abord dans son écriture,

je vous dirai le but
de la Société Nationale
ce qu'on y fait, et
j'espère que cela vous
engagera à en faire
partie
Veuillez Madame
agréer mes hommages
César Franck

plus arrondie qu'anguleuse et sympathique au premier aspect, c'est le mouvement et la clarté. Les espaces y sont largement distribués entre les lettres, les mots et les lignes.

Aucune confusion, en dépit de l'ampleur

des mouvements et d'une légère discordance causée par des changements de direction assez fréquents.

L'imagination, qui est grande, n'altère pas les qualités de clarté de l'intelligence. L'esprit se montre net et très actif (netteté de l'écriture, rapidité et liaisons anormales), très cultivé (simplifications nombreuses) ; il a de la grâce et du charme (courbes élégantes et gracieuses), de l'originalité (formes de lettres originales, — voir notamment le mot *Je* au commencement du document, — légère discordance).

Le sens critique est aiguisé (finales et barres de *t* acérées), fin (quelques gladiolements) ; le goût délicat, les aspirations élevées (écriture modérément en relief, souvent légère, formes gracieuses, ponctuation élevée). La pensée a de la souplesse (écriture sinueuse).

Une sensibilité très vive caractérise cette intelligence (grandes inégalités en hauteur, largeur et direction) ainsi qu'une assez grande émotivité (écriture mouvementée, mots sinueux, légère discordance).

Voilà donc bien une intellectualité supérieure jointe au tempérament-type du musicien-compositeur.

Le caractère, en dépit de quelque nervosité (décelée par l'inégalité marquée des intervalles entre les lettres et par quelques mots à lettres serrées au milieu d'autres à lettres espacées)

est foncièrement bon (prédominance des courbes) ; il est bienveillant (majuscules liées à la lettre suivante, *e* final en forme d'accent circonflexe, *m* et *n* en forme d'*u*). L'écriture

toute spontanée, rapide, crénelée, emportée vers la droite, inclinée, quelques mots grossissants (*partie*, *hommages*) découvrent une âme franche, loyale, ouverte, indulgente, ayant conservé de la candeur au milieu des heurts et des meurtrissures de la vie.

Il ne laisse pas de traverser, par moments, des crises de découragement (quelques finales tombantes remarquées dans d'autres autographes) mais il réagit toujours grâce à ses qualités d'énergie native, à sa force d'endurance, à sa puissance de travail (netteté et fermeté des traits, *f* bouclés, quelques angles dans le corps des mots), bien que les barres de *t*, parfois longues et fines, indiquent plus de vivacité et d'imagination que de force dans la volonté.

César Franck avait le sentiment de sa valeur (signature beaucoup plus grande que le texte) et l'ambition légitime de donner le jour à de belles œuvres (signature plus montante que le texte, indice également d'ardeur native et de grande activité).

La musique de Franck, bien qu'ayant du corps et des nerfs, n'éveille que faiblement en nous l'image des formes et des couleurs, elle

est surtout expressive et d'un accent profondément mystique. C'est par l'élévation de la pensée, par la sublimité, à certains moments, de l'expression, qu'elle nous émeut et nous transporte. Or nous n'avons pas rencontré, chez Franck, de finales montantes. Par contre certaines hampes, comme celle du *p*, montent singulièrement au-dessus de leur longueur normale (voir aussi les *s* en général). Peut-être y aurait-il lieu de rattacher ces manifestations graphiques aux finales montantes). Les points des *i* sont souvent élevés chez Franck, de plus, son écriture, à part quelques appuis, est généralement légère. Certaines panses enflées, remarquées dans d'autres autographes, décèlent aussi quelque exaltation dans l'imagination.

Le paraphe en éclair (grande activité) et soulignant qui figure sur le document de la page 207 n'a pas toujours été celui de Franck. Nous en avons vu, dans des autographes antérieurs, dont la forme est simplement oblique et qui sont modérément appuyés.

L'écriture est plus liée que juxtaposée.

Les documents reproduits sont réduits d'*un dixième* environ.

VICTOR MASSÉ

(1822.)

Cette écriture petite, légère, gracieuse, mouvementée, avec des finales ascendantes, donne bien l'idée de l'inspiration de l'auteur des *Noces de Jeannette*, de *Galathée*, de *Paul et Virginie*. Cette inspiration manque généralement d'ampleur et de puissance, mais elle nous séduit par la grâce et la fraîcheur, l'élévation et le charme, par la délicatesse du goût qu'assaisonne une pointe de gaîté spirituelle, fine et légère comme la mousse du champagne.

Au moral, excellente nature. La prédominance des courbes dans l'écriture, les *m* et les *n* en forme d'*u*, les majuscule liées à la lettre suivante, la tendance nettement dextrogyre, les finales souvent horizontales, le prouvent surabondamment. Ami sûr, fidèle et sincère, homme plein de conscience artistique, voilà ce qu'il s'est montré toute sa vie.

Son écriture, à lui aussi, devint plus anguleuse avec l'âge. Les souffrances causées par

la maladie qui devait l'emporter en sont vraisemblablement la cause.

Les hampes de *d* rabattues à gauche montrent

Veuillez agréer, mon cher Monsieur le comte, l'expression de mes sentiments affectueux et dévoués

Victor Massé.

15 février 66.

qu'il savait maintenir en bride son imagination et n'en utiliser les élans qu'avec discernement. Elles prouvent aussi sa lutte constante contre les effets d'une émotivité que les inégalités de l'écriture révèlent comme ayant été assez grande.

Sa vivacité naturelle n'excluait pas une volonté suivie, comme en témoignent plusieurs barres de *t* courtes et fortes, légèrement dirigées vers le bas.

Son écriture est plus liée que juxtaposée.

ERNEST REYER

(1823)

Personnalité singulièrement attachante que celle de ce musicien qui joignit au talent littéraire le plus fin, à l'ironie la plus incisive, — bien que tempérée par la bonhommie et l'humour —, une inspiration dont l'élévation et la beauté souveraine font songer, par moments, aux élans des plus nobles génies de la musique.

Dans presque tous les autographes que nous avons étudiés l'écriture est montante, signe à la fois d'activité et d'ambition ; non pas d'une ambition vulgaire. La ponctuation élevée, les finales montantes, les hampes de *d* verticales, disent la nature des aspirations de Reyer et la hauteur à laquelle il plaçait son idéal.

La fermeté des traits, leur raideur parfois, leur relief, montrent qu'il n'était pas homme à transiger avec ses opinions. L'énergie et l'indépendance formaient la base de son caractère.

Le seul aspect de ce graphisme clair, espacé,

actif, rapide, dextrogyre et simplifié, révèle tout ce qu'il y avait de culture, de lucidité, de

trop d'indulgence — mais elle n'est pas de moi : j'en avais déjà informé M. Jean Bernard quand cette même lettre a paru dans le Gil-Blas il y a une quinzaine de jours.

Croyez bien, cher Monsieur [illegible], à mes sentiments très sympathiques et bien sincèrement dévoués.

E. Reyer

vivacité et de précision dans cet esprit, en même temps que de souplesse (lignes légèrement serpentines).

Malgré les allures un peu cassantes de l'écriture de Reyer, les courbes s'y rencontrent nombreuses, souvent gracieuses, et prouvent que le caractère, hirsute un peu et bourru en surface, avait un réel fond de bonté. Dans tous les cas, la droiture, la loyauté, la franchise, y apparaissent de façon indiscutable,

de même que la fidélité aux amitiés, indiquée par la constance des formes graphiques.

La plupart des autographes de Reyer sont

les billets de faveur seront
distribués. J'accepterai avec
plaisir de vous, éditeur de
l'ouvrage, ce que je n'accepterais
certainement pas du trop
fantaisiste impresario.

Bien cordialement

E. Reyer

tracés d'une écriture légèrement *bavocheuse*. Faut-il attribuer cet effet au genre de plume qu'il employait habituellement ; ou bien doit-on voir dans cette lourdeur du trait le symptôme de quelque sensualisme ? Cela n'aurait

rien de bien étonnant et ce n'est pas la première fois que l'on verrait cohabiter dans la même nature le goût de la bonne chère, par exemple, avec les aspirations esthétiques les plus élevées (La lettre que nous reproduisons page 215 n'a pas le caractère bavocheux signalé plus haut, ce qui tendrait à confirmer notre première hypothèse).

Un certain nombre de finales descendantes, dans cette écriture montante, laisse percer quelque pessimisme; mais cette amertume intime, très propablement passagère, ne semble diminuer en rien l'ardeur du tempérament ni l'activité de l'esprit.

La volonté, marquée déjà par la fermeté de l'écriture, se montre dans les barres de *t* modérées de longueur et mises régulièrement, parfois dominant la hampe (lutte pour imposer ses idées).

Les barres montantes aux *t* en finales ne laissent aucun doute sur l'énergie et la rapidité de la riposte, en cas d'attaque. Elle suivait, rapide comme l'éclair, du tac au tac.

Le petit paraphe court, volontaire et presque vertical, qui accompagne la signature (montante comme le texte) accentue les

significations d'énergie et d'indépendance.

L'écriture de Reyer est plus liée que juxtaposée.

Les deux documents sont réduits d'*un dixième* environ.

LÉO DELIBES

(1836.)

L'autographe de 1884 que nous reproduisons ci-dessous, et qui fait partie des collections de la Société de Graphologie, a été tracé, son texte l'indique bien, à l'intention d'un graphologue. C'est un exemple des plus probants du principe suivant, dont l'importance, en graphologie, est primordiale. Toute écriture se ressent de l'état momentané, moral ou physique, dans lequel se trouve le scripteur.

On remarquera les différences sensibles entre le côté gauche et le côté droit. Aussi avons nous tenu à le reproduire dans son intégralité. La réduction est d'*un cinquième* environ.

En dépit de cette réduction, on constatera que l'écriture de Delibes se caractérise par

une grande clarté, de larges espaces entre les lignes, les mots et les lettres. Ses formes dextrogyres, son activité, sa rapidité, sa netteté, ajoutent à la grande lucidité, à l'étendue remarquable de l'intelligence, la singulière activité d'un esprit très cultivé (simplifications, formes typographiques), très fin, infiniment souple et particulièrement original, comme l'attestent l'ensemble de l'écriture et certaines lettres aux formes tout à fait spéciales et que l'on ne rencontre que chez Delibes (voir notamment le *d* minuscule et surtout le D majuscule de la signature qui, dans d'autres autographes, affecte la forme d'un bémol).

Les mouvements de l'écriture, sa grâce enjouée, son élégance, ses dimensions même, nous disent tout le charme et toute la grandeur de l'imagination. Les inégalités marquées en tous genres renseignent sur l'étendue de la sensibilité.

Si certaines finales acérées, de courtes barres de *t* lancées comme des flèches, dénotent, en dehors du sens critique le plus délicat, une tendance aux saillies piquantes, aux promptes réparties, le caractère franchement arrondi de l'écriture montre qu'il ne s'agit là

que d'humour et que ces pointes effleurent mais ne blessent point.

Si j'étais un
adepte convaincu de
la Graphologie, je
n'oserais tracer ces
lignes, dans la crainte
d'indiscrétions par trop
compromettantes !
mais je me risque
tout de même.

Léo Delibes

Genève : avril 84

Delibes, en effet, était une excellente nature. On lit dans ce graphisme la bonté, la franchise, la droiture, la haine de l'intrigue, la

bienveillance et l'amabilité des manières, en même temps qu'une réelle distinction.

j'ajoute, après la séance que je viens de faire avec Mr Degenne, que je suis plus calme que tout-à-l'heure et que mon écriture doit s'en ressentir.

L. D.

rue de Rivoli, 220.

Paris.

fantai-si-e aux divins mensong-es

Toute la personnalité de Delibes avec son exquise sensibilité, son charme profond, sa grâce raffinée, sa verve spirituelle au tour parfois très

original, se reflète dans sa musique et transparaît dans les rythmes entraînants de *Coppélia* comme dans les accents émus de *Lakmé*.

Il s'est montré supérieur dans un genre que certains esprits seraient tentés de qualifier de secondaire, la musique de ballet. N'oublions pas pourtant que ce genre de musique tient sa place, et non la moindre, dans l'œuvre des Lully, des Rameau et des Gluck. Ils ne l'ont pas jugée indigne de leurs soins ; c'est en elle souvent qu'on rencontre leurs trouvailles harmoniques les plus délicates et les plus caractérisées. Delibes si merveilleusement doué comme artiste, si français par ses qualités de clarté, d'esprit et d'élégance, ne s'est pas montré indigne de tels modèles. Il s'est fait une place à part dans le domaine de la musique et y régnera longtemps.

Son extrême émotivité, si visible dans la partie gauche de la reproduction, la grande mobilité de ses impressions, ne laissèrent pas d'altérer parfois la confiance qu'un producteur doit avoir en soi-même. Elles ont peut-être rendu Delibes trop accessible à certaines influences extérieures.

La puissance, d'ailleurs, ne fut jamais sa

qualité maîtresse. Ses œuvres l'ont bien montré. Mais il ne manquait personnellement ni d'énergie ni de continuité dans l'effort.

Les finales tombantes que l'on peut remarquer dans notre reproduction, les lignes légèrement descendantes, ne se rencontrent pas, en général, dans les autographes de Delibes qui présentent plutôt la tendance contraire. Les quelques manifestations signalées ci-dessus répondent donc simplement à un état de dépression momentané.

L'écriture de Delibes est plus liée que juxtaposée.

GEORGES BIZET

(1838.)

Écriture arrondie avec quelques angles, en relief, parfois très en relief et même un peu pâteuse, assez mouvementée, assez nette, rapide, assez gracieuse, naturelle, simplifiée, espacée, parfois très espacée entre les mots, moyenne, généralement crénelée, de tendance franchement dextrogyre, inclinée, assez serpentine avec mots sinueux, très inégale en

hauteur, inégale en largeur, très inégale en espaces entre les lettres et entre les mots, inégale en direction, beaucoup plus liée que

Mon cher monsieur [illegible]

où en est l'affaire

Taldoni ?... [illegible] ?...

[illegible]

[illegible]

[illegible] Georges Bizet

juxtaposée, presque complètement liée dans certains autographes, assez claire et assez ordonnée Voilà les caractéristiques générales de l'écriture de Bizet. Il en ressort l'impression d'une nature particulièrement vigoureuse et très active. Le cerveau, toujours en mouvement, est parfaitement équilibré. La vision est claire et précise ; les idées s'enchaî-

nent logiquement. Le goût est sûr, l'imagination, riche sans exubérance, a de la souplesse et de l'originalité. Le sentiment artistique est fort développé (majuscules simplifiées et typographiques, courbes gracieuses).

Par moments, certaines poussées d'idéalisme (ponctuation assez élevée) donnent de la hauteur à l'inspiration (notamment dans l'*Arlésienne*).

Mais cette inspiration se tient généralement moins loin de la terre et prend sa source plus volontiers dans les splendeurs de la matière, dans le monde des formes et des couleurs, dans les jeux de l'ombre et de la lumière.

Le tempérament artistique de Bizet le désignait tout naturellement pour écrire la musique de *Carmen*.

S'il n'a pu donner à son héroïne toute la truculence de la Carmen de Mérimée (les auteurs du livret ne l'ont point osé eux-mêmes) il a su, du moins, lui conserver une allure bien tranchée, une physionomie de vie intense et de cynisme triomphant.

Dans cette œuvre maîtresse, ce qu'il y a de supérieur, et parfois d'un peu inférieur dans la nature de Bizet, se marie harmonieusement,

aboutit à un pittoresque savoureux, à une puissance et à une sincérité d'expression qui ont été rarement atteints avant lui. L'amour sensuel y est peint dans tous ses égarements, et même dans ses brutalités ; mais toujours avec un goût, un sentiment de la mesure, qui conservent aux pires violences les caractères de l'œuvre d'art.

L'homme était bon, franc, ouvert et sincère, de relations agréables et sûres, avec quelques nervosités passagères et une verve assez caustique. Son énergie, sa puissance de travail, se voient aisément dans le relief de l'écriture et dans les quelques angles qu'elle comporte.

Les barres de *t* mises régulièrement attestent la continuité de l'effort ; très longues et relativement fines, elles annoncent plus de vivacité, plus d'emballement même, que de volonté. L'énergie, chez Bizet, était surtout physique et, en dépit de la position des barres sur le haut des hampes (qui, avec une volonté forte, signifierait tendance à dominer, à imposer ses idées), il était assez accessible aux influences par suite de sa grande émotivité (inégalités très marquées).

TABLE DES REPRODUCTIONS

TABLE DES OUVRAGES CITES

ARRÉAT (Lucien). — *Mémoire et Imagination* (Félix Alcan, Paris).

BALDO. — *Du moyen de connaître les mœurs et les qualités d'un écrivain d'après ses lettres missives* (1622).

CRÉPIEUX-JAMIN (J.). — *L'Ecriture et le Caractère* (Félix Alcan, Paris).

LEGOUVÉ (Ernest). — *Soixante ans de souvenirs.*

MICHON (Abbé). — *Système de Graphologie* (1872).

MICHON (Abbé). — *Méthode pratique de Graphologie* (1872).

PAULHAN (Fr.). — *Psychologie de l'Invention* (Félix Alcan, Paris).

PELLAT (Solange). — *L'Ecriture caressante* (Société de Graphologie, Paris).

RIBOT (Th.). — *Essai sur l'Imagination créatrice* (Félix Alcan, Paris).

RIBOT (Th.). — *Logique des sentiments* (Félix Alcan, Paris).

SALBERG (Mme R. de). — *Manuel de Graphologie usuelle* (Hachette et Cie, Paris).

SOURIAU (Paul). — *L'imagination de l'artiste* (Hachette et Cie, Paris).

— *L'Amateur d'autographes* (Revue mensuelle sous la direction de M. Noël Charavay, fasc. de février 1911).

TABLE DES NOMS CITÉS

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

ÉTUDE ANALYTIQUE DES ÉCRITURES

DEUXIÈME PARTIE

L'IMAGINATION MUSICALE

PSYCHOLOGIE ET GRAPHOLOGIE

TROISIÈME PARTIE

ESQUISSES ET PORTRAITS

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^r

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par MICHEL BRENET. *3e édition.* — **César Franck**, par VINCENT D'INDY. *6e édition.* — **J.-S. Bach**, par ANDRÉ PIRRO. *4e édition.* — **Beethoven**, par JEAN CHANTAVOINE. *7e édition.* — **Mendelssohn**, par CAMILLE BELLAIGUE. *3e édition.* — **Smetana**, par WILLIAM RITTER. — **Rameau**, par LOUIS LALOY. *2e édition.* — **Moussorgsky**, par M.-D. CALVOCORESSI. *2e édition.* — **Haydn**, par MICHEL BRENET. *2e édition.* — **Trouvères et Troubadours**, par PIERRE AUBRY. *2e édit., revue et corr.* — **Wagner**, par HENRI LICHTENBERGER. *4e édition.* — **Gluck**, par JULIEN TIERSOT. *3e édition.* — **Gounod**, par CAMILLE BELLAIGUE. *2e édit.* — **Liszt**, par JEAN CHANTAVOINE. *3e édition.* — **Hændel**, par ROMAIN ROLLAND. *3e édition.* — **L'art grégorien**, par A. GASTOUÉ. *2e édition.* — **Lully**, par LIONEL DE LA LAURENCIE. — **Jean-Jacques Rousseau**, par JULIEN TIERSOT. — **Meyerbeer**, par L. DAURIAC. — **Schütz**, par A. PIRRO.

MUSIQUE

Année Musicale (L') publiée par MM. J. CHANTAVOINE, L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE, MICHEL BRENET. *1re année, 1911.* 1 vol. gr. in-8.................. 10 fr.
— *2e année, 1912.* 1 vol. grand in-8.................................. 10 fr.

BAZAILLAS (A.). — **Musique et inconscience.** 1 vol. in-8.................. 5 fr.

BRENET (Michel). — **Musique et Musiciens de la Vieille France.** 1 v. in-16. 3 fr. 50

CHANTAVOINE (Jean). — **Musiciens et poètes.** 1 vol. in-16........... 3 fr. 50

COLLET (H). — **Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle.** 1 v. in-8. 10 fr.

DAURIAC (L.). — **La psychologie dans l'opéra français** (AUBER, ROSSINI, MEYERBEER). 1 vol. in-16.. 2 fr. 50
— **Essai sur l'esprit musical.** 1 vol. in-8 .... 5 fr.

DUPRÉ et NATHAN. — **Le langage musical.** Préface de CH. MALHERBE. 1 vol. in-8.. 3 fr. 75

LALO (Ch.) — **Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.** 1 vol. in-8. . 5 fr.

LICHTENBERGER (H.). — **Richard Wagner, poète et penseur.** 5e édit., revue. 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Académie française*)........................ 10 fr.

LISZT (Fr.). — **Pages romantiques**, publiées avec une introduction et des notes par JEAN CHANTAVOINE. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

POCHHAMMER (A.). — **L'anneau du Nibelung de Richard Wagner**, *Analyse dramatique et musicale*, traduit de l'allemand par JEAN CHANTAVOINE. 1 v. in-16. 2 fr. 50

RIEMANN (H.). — **Les éléments de l'esthétique musicale.** 1 vol. in-8........ 5 fr.

GRAPHOLOGIE

BINET (Alfred). — **Les révélations de l'écriture.** Avec 67 grav. 1 vol. in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*. . . . . 5 fr.

CRÉPIEUX-JAMIN. — **L'écriture et le caractère.** 5e édit. 1 vol. in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*. . . . . 7 fr. 50

HOCQUART (E.). — **L'art de juger les hommes par leur écriture.** Préface de J. CRÉPIEUX-JAMIN. 1 vol. in-8.. 1 fr.

647-13. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 6-13.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05992 861 2